

INÉDITOS DE ERNESTO DE SOUSA SOBRE ARTE E ESTÉTICA

João Rafael Ferreira Gomes

Trabalho de Projecto
de Mestrado em Edição de Texto

(MARÇO, 2009)

João Rafael Ferreira Gomes
“Inéditos de Ernesto de Sousa”
2009



DECLARAÇÕES

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de 2009

Dedico este trabalho à Joana Barroso
e aos meus pais

Agradeço à Isabel Alves pelo apoio e todas as informações fornecidas sobre Ernesto de Sousa e ao professor Fernando Cabral Martins por todas as sugestões e críticas feitas na elaboração deste trabalho.

RESUMO

ABSTRACT

INÉDITOS DE ERNESTO DE SOUSA SOBRE ARTE E ESTÉTICA

ERNESTO DE SOUSA ART AND AESTHETICS ORIGINALS

JOÃO RAFAEL FERREIRA GOMES

PALAVRAS-CHAVE: Edição Crítica, Ernesto de Sousa, Estética, Arte, inéditos, século XX.

KEYWORDS: Critical Edition, Ernesto de Sousa, Aesthetics, Art, unpublished texts, 20th Century.

RESUMO: Edição Crítica de dois textos originais de Ernesto de Sousa, pertencentes ao Espólio do mesmo, sito na Biblioteca Nacional de Lisboa, subordinados aos temas Arte e Estética.

ABSTRACT: Critical Edition of two original texts of Ernesto de Sousa. The texts belong to his state which is in the National Library of Lisbon and are subordinated to the subjects Art and Aesthetics.

ÍNDICE

	Página
1. Introdução	1
2. Vida e Obra de Ernesto de Sousa	1
3. A Obra Literária de Ernesto de Sousa	4
4. O Espólio de E.S. e o “guia preliminar”	5
5. Notícia acerca dos textos editados	6
6. Datação dos Textos	9
6.1. “[Apontamentos sobre Estética]”	9
6.2. “Teoria Geral da Forma”	10
7. Condição Textual	11
8. Critérios da Edição	14
9. O que é uma Edição Crítica?	17
10. Inéditos de Ernesto de Sousa	20
10.1. “[Apontamentos sobre Estética]”	21
10.2. Teoria Geral da Forma	36
10.2.1.1. Índice de E.S.	37
10.2.1.2. Índice de E.S. (variante)	38
10.2.2. “Para a Teoria Geral da Forma/O Material”	39
10.2.3. “Para a Teoria Geral da Forma Do Ponto de Vista Genético”	42
10.2.4. “[Fenomenologia do Material Escultórico]”	44
10.2.5. “A Relação Escultura-Arquitectura”	48
10.2.6. “[Esboço] Para o Estudo da Escultura”	50
10.2.7. “[Para] a Teoria Geral da Forma/Articulação/As noções de IMPLOÇÃO (articulação sistante)/EXPLOÇÃO”	52
10.2.8. “SIGNIFICADO GERAL DA COMPOSIÇÃO/ARTICULAÇÃO/ DESCONTINUIDADE”	53
11. Conclusão	58
12. Referências Bibliográficas	59
ANEXOS	
Índice Onomástico	i
Figuras (digitalizações de páginas do espólio)	iv

LISTA DE ABREVIATURAS

“E.S.”	“Ernesto de Sousa”
“no orig.”	“no original”
[]	lacuna no texto
[]	acrescento do editor
xyz [?]	leitura conjectural, sendo a palavra “xyz” a que se atribui essa leitura conjectural. Acompanhada de nota de rodapé explicativa do porquê de ser aquela a palavra atribuída

“La crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en so posible de todos aquellos elementos extraños al autor”¹. (Alberto Blecua)

1. Introdução

A obra e figura de Ernesto de Sousa foram centrais para o desenvolvimento de várias artes durante as décadas de sessenta a oitenta. Ernesto de Sousa é simultaneamente um artista e crítico que, além de produtor de objectos estéticos (filmes, entre outros), impulsionou acontecimentos como a Alternativa Zero. O seu trabalho é multidimensional e transdisciplinar sendo uma figura de charneira na transição de um Portugal culturalmente colonialista, rural e nacionalista para um Portugal europeu, cosmopolita e culturalmente vivo.

Este trabalho tem como objectivos encontrar no espólio que está à guarda da Biblioteca Nacional textos inéditos que tenham interesse para o estudo da obra de E.S. e editá-los criticamente. Os temas escolhidos foram “arte e estética” porque são, à partida e até prova em contrário, os mais importantes para o estudo e compreensão do autor.

2. Vida e Obra de Ernesto de Sousa

José Ernesto de Sousa nasce em 1921. Cedo se interessa pelas artes, pela fotografia, pelo cinema.

Frequenta o curso de Físico-Química nos anos 40 em Lisboa. Organiza uma exposição na Associação de Estudantes de Arte Africana (1946).

Interessa-se vivamente pelo cinema fundando, em 1947, o primeiro cine-clube em Portugal chamado “Círculo de Cinema”. Em 1948, a polícia política (PIDE-DGS) faz uma rusga ao clube prendendo E.S. e os restantes membros da Direcção.

Nos anos quarenta adere ao neo-realismo defendendo uma estética que seja simultaneamente uma ética, ou seja, cuja dimensão política contribua para a mudança da sociedade.

Entre 1949 e 1952 vive em Paris, onde frequenta cursos da cinemateca francesa, do Haute Études Cinématographiques, aulas de arte na Escola do Louvre e um curso de iniciação às artes

¹ BLECUA, Alberto, “Manual de Crítica Textual, Castália, Madrid, 1983, p.18.

plásticas com Jean d'Yvoire, de quem ficará amigo. Foi membro do cine-clube do Quartier Latin, tendo conhecido René Bazin e François Truffaut. Fez um estágio como assistente de realização onde conheceu Alain Resnais, entre outros.

Em 1950 funda, com Fernando Lopes Graça, o Coro da Academia de Amadores de Música.

Em 1953, é chefe de redacção da revista “Plano Focal”, subintitulada “Revista técnica de fotografia, cinema, rádio, artes gráficas e propedêutica de publicidade”, da qual saíram quatro números nesse ano.

Em 1954 realiza o documentário “O Natal na Arte Portuguesa” que obtém o prémio Aurélio Paz dos Reis.

Torna-se o principal animador e director da revista “Imagem” (2ª Série, entre 1956-61).

Um dos pontos capitais na sua vida é a rodagem do filme “Dom Roberto” (entre 1958 e 1962 com Raul Solnado no papel principal) que estreia em Lisboa, no cinema Império, em 1962. O filme será premiado no Festival de Cannes de 1963 com a Menção Especial do Júri do Melhor Filme para a Juventude. O filme foi feito com uma espécie de subscrições não tendo recebido quaisquer apoios.

O filme é um marco no cinema português, num misto de neo-realismo e *nouvelle vague*.

Em 1963 começa o projecto “Almada - um nome de guerra” que é um projecto multimédia que só será apresentado mais tarde.

A partir de meados dos anos 60 entra em contacto com autores do movimento Fluxus, tendo-se tornado amigo de alguns deles como Robert Filliou e Wolf Vostell.

Encena no Teatro Experimental do Porto duas peças em 1965 e 1966.

Ministra aulas das disciplinas de “Técnicas da Comunicação”, “Estética do Teatro e do Cinema” no âmbito do curso de Formação Artística na Sociedade de Belas Artes de Lisboa, entre 1966 e 1969.

Percorre o país como bolseiro da Gulbenkian, estudando a escultura portuguesa, entre 66 e 68.

Em 1969 põe em cena o “Exercício de comunicação poética”, com música de Jorge Peixinho acompanhado pelo Grupo de Música Contemporânea, baseado em poemas de poetas portugueses como Herberto Helder, Almada, Cesariny, entre outros. Também no decorrer desse ano participa num festival de arte colectiva em Itália, onde conhece várias personalidades entre as quais Bruno Munari. A partir desse ponto vai usar o conceito de “operador estético” que substitui o de “artista”, fotógrafo”, etc.

É pioneiro em Portugal com projectos artísticos de multimédia, nomeadamente com “Nós não estamos algures”.

Salva os painéis de Almada Negreiros em Madrid, em 1972, do Cine San Carlos, realizados em 1929 e que iriam ser destruídos.

Um marco importante na sua vida foi o encontro com Joseph Beuys² em 1972 em Kassel, na Alemanha, na Documenta 5. Beuys esteve durante 100 dias na exposição falando e debatendo com o público sobre arte e sociedade.

Organiza exposições na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1972 e 1974 (“Do vazio à provocação” e “Projectos- Ideias”).

Divulga e fomenta os novos meios de expressão na arte, como a *mail art*, a instalação, a performance e todos os meios novos que surgem nas décadas de sessenta e setenta.

Depois do 25 de Abril foi convidado pelo Movimento das Forças Armadas a fazer parte de uma Comissão consultiva para a cultura, juntamente com outros intelectuais portugueses.

Apresenta, em 1976 um ciclo sobre vídeo-arte no Instituto Alemão em Lisboa.

A partir da sua fundação, em 1976, foi visita frequente do projecto Museu Vostell, em Malpartida de Cáceres. Tendo sido um importante facilitador de intercâmbio de artistas portugueses.

Em 1977 organiza, fomenta e motiva, umas das exposições mais importantes de artes plásticas em Portugal no século XX, a “Alternativa Zero”, cujo subtítulo é paradigmático de um programa de divulgação e debate: “Tendências polémicas da arte portuguesa contemporânea”. Nela, além da presença do Living Theatre, foram convocados os artistas mais avançados e representativos da arte portuguesa de então.

Foi sócio fundador da Galeria Diferença (1978) e membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte).

Foi comissário nas bienais de Veneza da representação portuguesa em 1980, 82 e 84.

² Joseph Beuys (1921-1986), é um dos artistas (ou operadores estéticos), mais lendários do século passado. É célebre a sua mitologia pessoal à volta de certos materiais recorrentes nas suas esculturas e instalações (mel, feltro, banha, sangue,...) que advém de ter sido abatido como piloto de caça, durante a II Guerra, na Crimeia e tendo sido salvo com o uso desses materiais por habitantes locais. Tentou entrosar as acções estéticas com acções políticas. Tendo uma acção retórica acompanhando o seu trabalho plástico. Foi um professor notável tendo-se tornado numa espécie de guru. As suas ideias podem ser vistas como libertadoras ou como utópicas. Foi particularmente activo e importante nos anos sessenta e setenta. Estando e representando o espírito desses tempos (*zeitgeist*) na cena cultural e artística. É um dos artistas que tem mais idiossincrasias com Ernesto de Sousa (dizemos nós). Julgamos isto por serem da mesma época e estarem preocupados com problemas idênticos, o entrosamento entre a arte e a sociedade, a participação democrática de todos, a liberdade como expressão de cada indivíduo. Uma das máximas de Beuys é “cada homem é um artista”.

Segundo Mariana Pinto dos Santos: “Ernesto vai identificar-se profundamente com Beuys, quer porque era uma pessoa da sua idade (curiosamente nascera no mesmo ano que ele, 1921), portanto alguém que atingia o pico da influência, actividade e fama com 50 anos, quer pelo seu lado teatral, quer pelo seu lado xamânico (Ernesto chama-lhe «guru») que era claramente um papel que Ernesto queria assumir para si, catalizando acontecimentos, descobertas, encontros.” (SANTOS, 2007, p.191).

Apresenta, pela primeira vez o trabalho que vinha desenvolvendo desde 1963, em 1983. Primeiro em Madrid, depois em Barcelona, e depois em Lisboa, já em 1984: “Almada - um nome de guerra”.

Falece em 1988, em Lisboa.

3. A Obra Literária de E.S.

Ernesto de Sousa tem uma parte significativa da sua produção multimédia enquanto autor de textos. A sua produção literária engloba principalmente textos teóricos e alguma poesia. Dentro do género teórico os textos do autor são do género ensaio. Os textos teóricos por vezes apresentam-se com um nível de esquematização muito acentuado. Com partes intercaladas em que o discurso se desenrola mais e outras em que só aparecem tópicos de assuntos e de ideias.

Os assuntos que os seus textos cobrem são vastos mas podem-se inventariar, grosso modo, como relativos às artes plásticas, ao cinema e ao teatro.

Além de muitos dispersos por revistas como a “Colóquio Artes” ou a “Vértice” ou a “Seara Nova”, entre outras publicações, E.S. tem as várias monografias editadas: “O Argumento Cinematográfico” (1956); “A Realização Cinematográfica” (1957); “O Que é o Cinema” (1960), “Júlio Pomar” (1960), “Lima de Freitas” (1961); “A Pintura Neo-Realista Portuguesa” (1965); “Para o Estudo da Escultura Portuguesa” (1965; 1973); “Artes Gráficas: Veículo de Intimidade” (1965); “Maternidade: 26 Desenhos de Almada” (1982); “Re Começar: Almada em Madrid” (1983); “Presépios, o Sol, Outras Loas” (1985). A que se acrescenta o volume póstumo “Ser Moderno... Em Portugal” (1998) que reúne textos já editados anteriormente principalmente na revista “Colóquio Artes”.

Retomamos aqui uma noção veiculada por Ivo Castro³, a de campo bibliográfico. O campo bibliográfico é o conjunto dos textos que se encontram disponíveis no mercado ou por outro meio de fácil acesso aos leitores. Ora, exceptuando o livro “Ser Moderno... em Portugal” todos os outros títulos de E.S. estão esgotados e não se encontram com facilidades nas bibliotecas⁴. Temos no entanto que há um conjunto importante de textos que está também disponível no sítio virtual do Centro de

³ CASTRO, Ivo e RAMOS, Ana Maria, “Estratégia e Tática da Transcrição”, Gulbenkian, Paris, 1986.

⁴ Pelo menos em duas importantes bibliotecas da capital, a Biblioteca de Arte da Gulbenkian e a Biblioteca Nacional não se encontram todos aqueles títulos da lista apresentada, o que demonstra que o acesso ao material de estudo básico sobre o autor não é muito fácil. O ideal seria que alguns ou todos daqueles títulos fossem reeditados (pela INCM ou pela Gulbenkian) para colmatar uma falha no acesso à obra teórica de E.S.

Estudos Multidisciplinar Ernesto de Sousa⁵ (este sítio virtual sustentado por Isabel Alves é sempre um ponto de partida para um estudo sobre o autor, porque tem uma grande quantidade de informação criteriosamente escolhida).

A conclusão é a de que os textos de E.S. disponíveis são relativamente poucos, além de haver muitos textos importantes que estão inéditos no espólio, assim este nosso trabalho deveria ser seguido por outros.

Estes dois textos serão oferecidos a Isabel Alves, numa versão vulgata sem notas de rodapé, para que ela, se quiser, inclua no sítio electrónico dedicado a E.S. Pensamos dar assim um modesto contributo para que o pensamento do autor seja mais facilmente acessível ao investigador e ao público em geral.

A Obra “Ser Moderno... Em Portugal” apresenta-nos um conjunto importante de textos já porque documentam os interesses variados do autor, já porque são também literariamente interessantes. São textos que têm a função de comunicar ideias. São quase todos da década de setenta, a década em que o pensamento em profundidade e complexidade se encontram mais amadurecidos por Ernesto. E, também a maneira de escrever se encontra mais apurada, com uma grande liberdade formal e linguística, com uma soltura do verbo e da frase que tornam a leitura muito agradável.

4. O espólio de E.S e o guia preliminar

O espólio de E.S. foi constituído como depósito à Biblioteca Nacional depois da morte deste, pela sua viúva, Isabel Alves. Legalmente o espólio continua a ser sua propriedade mas está à guarda do Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea desde que ali foi depositado em Abril de 1989. Foi inventariado por Aurora Machado e organizado tematicamente e catalogado por Alfredo Magalhães Ramalho havendo assim um guia preliminar com cerca de 100 páginas.

O espólio é constituído por 86 caixas (o que já é bastante extenso), com milhares de documentos. Desde recortes de jornais, a poemas, a estudos inéditos, a manuscritos de obras e artigos impressos, a apontamentos, a correspondência, a agendas telefónicas, a recibos, não faltando, pelo menos, uma lista de mercearia (o que coloca sempre as clássicas questões dos limites do *corpus* da obra de um autor).

Isabel Alves, em conversa informal, ter-nos-á dito que nem tudo se encontra na Biblioteca Nacional e que ainda existe muito material em sua casa (manuscritos, cartazes, cartas, etc.). Ou seja,

⁵ Com o endereço electrónico “www.ernestodesousa.com”.

que não podemos encarar o espólio como tudo o que o autor nos legou (não poderíamos, porque há sempre a possibilidade do aparecimento de novos originais de qualquer autor).

No guia preliminar pode-se ler: “Nota: Em Fev. 1991 não havia mais caixas disponíveis, pelo que as restantes pastas ficaram ordenadas e arrumadas nas prateleiras do depósito, mas fora de caixas”. Num momento posterior esta situação deve ter sido corrigida porque aparece a indicação do conteúdo da caixa 47 à caixa 76, num acrescento na contra-página, manuscrito a esferográfica, em letra miudinha. Não há qualquer informação do conteúdo das caixas da 76 à 86.

O guia preliminar é confuso, incompleto e difícil de usar. No entanto, enquanto frequentadores do espólio se, por um lado, julgamos que deveria ser completado e posto de uma forma mais prática para o investigador, por outro, temos a consciência que o trabalho feito pelos organizadores, e dado a quantidade enorme de material, talvez tenha sido o melhor possível. Só a sua seriação em categorias terá sido um perfeito quebra-cabeças. E que sem ele seria impossível utilizar o espólio de uma maneira tão célere para esta investigação.

5. Notícia acerca dos textos editados

No espólio de E.S. está identificado como “dossier” um objecto que não é propriamente um dossier, mas sim uma folha A3 dobrada, assinalada por fora pelos organizadores do espólio, com uma numeração por pontos e subpontos (1.1.1., 1.1.2., ..., 1.2.13, ...) quase sempre acompanhada por uma inscrição que identifica o conteúdo. Os dossiers contêm folhas soltas, que são a regra no espólio, numeradas pelos organizador do mesmo. As folhas são normalmente de formato A4 ou ligeiramente maiores (mais altas), de variadas gramagens, normalmente mais finas que as folhas normais. Em algumas das folhas é possível ver-se a marca d'água. Noutras consegue-se ver que são escritas no verso de folhas que serviriam alguma casa comercial ou evento. Como exemplo nas figuras 5 e 6 vê-se a marca de água “Grahams Bond/Registered”. Estas figuras no verso têm a inscrição impressa “Sequência - Sociedade de Artes Gráficas Limitada” com um moinho como logótipo. Na figura 1 temos um cartão manuscrito (que provavelmente seria a capa dos originais que constituem a “Teoria Geral da Forma”).

Editámos dois textos que têm o tema “Estética” como assunto.

O primeiro é um texto extenso com cerca de onze páginas, trata-se de um texto dactiloscrito, não datado, da caixa 65, pertencente ao dossier 7 (1.14.4) intitulado “dossier sobre estética”.

Dentro deste dossier 7, dito “sobre estética”, existem vários sub-dossiers. Com textos de variada dimensão e acabamento. Neste dossier existem os sub-dossiers “estética: discussão geral”,

“estética: estudo das formas”, “proporção”, com títulos da autoria do organizador do espólio. Há ainda mais um dossier sem título que poderia ser intitulado de “estudos sobre a cor”. O texto editado está dentro do sub-dossier “estética: discussão geral”, que tem outros textos mais fragmentários.

As folhas neste dossier estão todas furadas. Assim, em princípio aquando da organização do espólio estas folhas deveriam vir de um dossier com argolas de metal o que faz com que a sua ordenação não seja, em princípio, problemática.

O original apresenta caixas vermelhas desenhadas a régua e lápis de cor (procurámos manter uma forma equivalente, com uma caixa). As páginas estão numeradas (2,2,3,4,...até ao 17) no canto superior direito com a máquina de escrever. A primeira página tem uma inscrição a lápis de cor vermelha “1” no canto superior esquerdo (ou seja, corrigindo o “2” inicial”). Esta numeração foi feita por E.S.

O segundo original editado por nós não é um texto propriamente dito mas um conjunto de textos. Todos subordinados ou de alguma maneira identificados como pertencentes a um conjunto intitulado “Teoria Geral da Forma”. Esta seria uma monografia que ficou inacabada. Temos uma epígrafe que seria para esta monografia, dois índices (ocupam as páginas 2 e 4 da caixa 6, dossier 13, 1.1.13.) e vários originais explicitamente assinalados como pertencentes a este conjunto.

O modo como estes originais se podem articular num conjunto coerente é muito discutível. Uma vez que não há uma correspondência completa entre os índices e os textos que estão no dossier 13, caixa 6, do espólio. Assim sendo, não tentámos reconstruir um índice que correspondesse ao conjunto dos originais porque isso seria um exercício de imaginação e não um trabalho de rigor.

Este conjunto de originais apresenta muitas peças soltas, algumas inacabadas, num puzzle a que faltam peças e algumas que não encaixam.

Há várias indicações bibliográficas da autoria de E. S. que seriam materiais reunidos para esse estudo. São indicações, parece-nos, para o próprio ir recolher citações ou discutir assuntos nesta monografia. A inserção num conjunto seria problemática. Optámos por só editar os originais, neste dossier, que indubitavelmente fariam parte dessa monografia. E deixar de lado alguns originais que não têm correspondência com nenhum dos índices apresentados ou os seus assuntos não sejam suficientemente inequívocos para considerar-mos parte integrante desse conjunto. Excluindo os índices e a epígrafe, os originais pertencendo a este conjunto são os seguintes:

- “Para a Teoria Geral da Forma/O Material”

Este título, com o subtítulo, está na Caixa 6, dossier 1.1.13, pág. 50-53 da (numeração do espólio).

- “Para a Teoria Geral da Forma Do Ponto de Vista Genético”

Este texto ocupa as páginas 29-31 do dossier 1.1.13 da caixa 6, (numeração do espólio). O subtítulo está grafado em maiúsculas no original.

- “[Fenomenologia do Material Escultórico]”

Este título é inferido tanto do Índice como do conteúdo do texto que se segue. Este texto corresponde às páginas 56 a 62 do dossier 13, da caixa 6. No canto superior direito há uma numeração a esferográfica que vai de “1” a “7” (supõe-se do punho de E.S.).

- “A Relação Escultura-Arquitectura”

Texto pertencente ao mesmo dossier 13 da caixa 6. É característica deste texto, em relação aos outros desta série, não ter anacronismos nem “gralhas” o que pressupõe uma revisão cuidada. Este texto é acompanhado por fotografias do autor dos dois objectos arquitectónicos citados. Não incluímos as fotografias nesta edição. Além disso, na caixa 4, existem uma série de três estudos sobre pelourinhos que são (formal e semioticamente, espacialização na folha, tipo de letra, papel, extensão dos textos, acompanhamento com fotografias) semelhantes a este texto. Assim, não sabemos se, à semelhança de outras montagens de textos ou de excertos de textos do autor, este texto particular pertencia (ou pertenceria) a uma série qualquer de outros estudos, por exemplo, arquitectura popular e erudita, e que teria sido desviado deles para figurar na monografia “Teoria Geral da Forma”.

No entanto julgamos que é pertinente incluí-lo neste conjunto por causa dos índices, em ambos aparece a indicação de um capítulo chamado “A Relação Escultura-Arquitectura”. Além de estarem no mesmo dossier.

Os originais seguintes parecem-nos muito mais incipientes que os anteriores, parecendo ser textos mais embrionários que os anteriores. São eles:

- “[Esboço] Para o Estudo da Escultura”

Título todo em maiúsculas no original. Este texto parece ser um esboço de [Fenomenologia do Material Escultórico]. Corresponde às páginas 74 e 75 do dossier 13, caixa 6. Por isso acrescentámos a palavra “Esboço” no título.

- “[Para] a Teoria Geral da Forma/Articulação/As noções de IMPLOÇÃO (articulação sistante) EXPLOÇÃO”

Este texto ocupa as páginas 29 a 31 do dossier 13 da caixa 6, esta numeração a grafite é da responsabilidade do organizador do espólio e do guia preliminar.

- “SIGNIFICADO GERAL DA COMPOSIÇÃO/ARTICULAÇÃO/ DESCONTINUIDADE”

Texto correspondente às págs. 8 e 9, do dossier 13, caixa 6.

6. Datação dos textos

6.1. “[Apontamentos sobre Estética]”

Este texto é ideológica e filosoficamente marxista. Trata de estética segundo o materialismo dialéctico sendo especialmente citado o livro de Marx “Manuscritos Económico-Filosóficos”. Poderíamos ter-lhe dado o nome de “apontamentos de estética materialista”, mas preferimos um título mais neutro porque os títulos caem sobre as obras e não é o nosso papel *modificá-las*. A palavra “apontamentos” pareceu-nos natural porque caracteriza bem o tipo de texto que é.

Em comparação com o texto “Teoria Geral da Forma” parece muito mais antigo, pelo estilo literário nele empregue. Tem também muito mais o aspecto de quem está a estudar um assunto do que de quem está já a produzir novo pensamento sobre um assunto. Tem um aspecto mais pedagógico, de apontamento didáctico para o próprio. Enfim, tem um carácter quase de sebenta, embora já tenha algumas características da escrita de E.S. (especializações, palavras-conceito isoladas, uma certa cadência na exposição dos dados e dos argumentos).

À partida pensamos que este não seria um texto para publicar mas tão só e apenas um texto de estudo para o próprio. Tem interesse para documentar a evolução do pensamento teórico de E.S. (Mais uma vez se colocam questões sobre, por exemplo, citar trechos deste texto descontextualizado. Uma citação pode ser uma maneira de desvirtuar e instrumentalizar o pensamento de um autor).

A citação identificável mais recente neste texto é a peça *Thésée* que é de 1946 (logo o texto é posterior a esta data). O texto tem muitas citações de livros em francês. E.S. esteve em França de 1949 a 1952. Talvez tenha lido ou adquirido os livros nessa sua estadia. Em 1957, Ernesto viaja até Moscovo para assistir ao Festival da Juventude. Em 1959 escreve textos aguerridos em defesa do neo-realismo. Na década de sessenta realiza “Dom Roberto” e dedica-se ao estudo da escultura popular (entre outras actividades). Assim temos que “o pico” das suas convicções marxistas são por volta de 1955-1960.

Há a questão de uma inscrição problemática que pode datar como posterior aos anos 1949-1951. “Florissonne” a ser certo que seja identificado como um professor que Ernesto teve em Paris nesses anos, essa inscrição poder-nos-ia balizar o texto temporalmente com maior precisão.

Situamos o texto entre 1946 e 1960 (com esta última data sem certeza absoluta, teoricamente pode ser posterior embora seja muito pouco plausível atendendo à evolução de E.S.). Como o texto parece ser um apontamento para o próprio, podemos arriscar a datá-lo como dos anos 1950 a 1955.

6.2. “Teoria Geral da Forma”

São vários textos que se apresentam separados, com dois índices que demonstram claramente a sua unidade. Têm um carácter diferente do anterior. Estes claramente foram escritos com o objectivo de fazer uma monografia, um estudo com esse título. Ou seja, são textos inacabados para um livro que não chegou a existir.

Partiremos do pressuposto, não necessariamente correcto, mas com grande probabilidade de o ser, que os textos que pertencem à Teoria Geral da Forma foram esboçados todos mais ou menos na mesma altura. Assim sendo, julgamos que não terão mais que um ano de intervalo entre cada um deles (ou menos).

Os textos serão sempre posteriores às citações inclusas feitas pelo autor. Ernesto cita uma passagem do livro mais famoso de Mircea Eliade. As duas primeiras edições (portuguesas) de “O Sagrado e o Profano” são de 1959 e de 1975, embora a data não esteja indicada nas próprias edições mas sim na base de dados da Biblioteca Nacional. No entanto, as edições são diferentes. Averiguámos que o capítulo e a discussão de “CORPO-CASA-COSMOS”, na página citada, é da primeira edição. Verificámos que a edição usada pelo autor é a de 1959 (se fosse da segunda permitir-nos-ia datar o texto como posterior a 1975 o que não se verifica). De qualquer modo, há uma outra referência bibliográfica que aponta um livro consultado de 1968, o que nos indica que o texto será definitivamente posterior a essa data.

Há uma nota manuscrita a grafite que diz “nota sobre o caso Beuys”. Embora E.S. se tenha encontrado com Beuys na Documenta 5 em Kassel, em 1972, isso não prova que o texto seja desse ano ou posterior. Porque, por um lado, Ernesto já estaria bastante informado sobre a existência do caso Beuys, e, por outro, a inscrição é sempre posterior ao texto (quanto tempo? não podemos saber). Só se houvesse uma referência indiscutível a esse encontro na inscrição é que poderíamos afirmar que o texto seria posterior a esse encontro (e mais uma vez não necessariamente o texto mas tão somente essa inscrição).

Questionada por correio electrónico, Isabel Alves, viúva do autor, apontou como prováveis os anos de 66 a 68 para a escrita da Teoria Geral da Forma, sendo contemporâneos de uma bolsa que Ernesto teve nesses anos para o estudo da escultura portuguesa. Essa indicação não contraria os factos textuais. Assim, e até prova em contrário, estabeleceremos os textos que constituem a “Teoria Geral da Forma” como de 1968.

7. Condição Textual

Ernesto nasceu em 1921. Podemos afirmar que a sua maturação intelectual ocorre nos anos 40 e 50. Desenvolve os seus textos e estudos principais nos anos 60 e principalmente 70.

O autor é, como a maioria dos intelectuais portugueses dessa época, francófono. As citações de livros que o autor faz são quase sempre de edições francesas. E, curiosamente, quando cita alguma obra ou palavra em inglês facilmente dá mais “gralhas” ortográficas do que em francês. Por exemplo, *trickster* é ortografado como *trichkster*. Podemos inferir daqui que o seu domínio da língua francesa era muito superior ao da língua inglesa. Além de que sendo o francês naquela época (e ainda hoje) uma língua de prestígio, quando citava trechos esmerava-se para os escrever correctamente. Raramente faz uma gralha ou erro nas citações em francês e elas abundam no português, o que denota que naqueles trechos a sua atenção a escrever aumentava. Nos nomes próprios essa característica também se verifica, por exemplo, escreve “Henri Moore” em vez de “Henry Moore” (nome em francês em vez do nome em inglês).

Ernesto de Sousa usava uma máquina de escrever (de teclado *azerty*, como nos foi dado a observar por Isabel Alves na sua casa da Janas, onde existe ainda algum espólio de E.S: cartazes, livros, panfletos, etc.). Como nos foi dito pela mesma foi a sua segunda máquina. Supomos todas terem o mesmo teclado (pode-se verificar este dado). Pelo menos estes teclados, de origem francesa, ainda estão em uso nos países francófonos (sendo nos países de influência anglo-saxónica usados os teclados *qwertz* que são os teclados padrão a nível internacional).

Usando uma máquina de escrever não podia fazer (por limitação técnica) o estilo que adoptámos para editar estes textos teóricos: o justificado nas duas margens.

Sendo os originais todos deste conjunto dactiloscritos, têm todas especificidades comuns. Por exemplo, o aparecimento de “gralhas” tipográficas que não apareceriam num manuscrito: as letras que são impressionadas irreflectidamente na máquina e que estão ao lado das que se queria digitar, o aparecimento de palavras coladas, a falta frequente de acentos (porque é particularmente penoso escrever acentos numa máquina de escrever enquanto as ideias estão a fervilhar na mente). Nos textos de E.S. não há uniformidade no uso ou não uso de acentos, graves e agudos. Nos advérbios de modo⁶ aparecem ou não. Por outro lado, em comparação com os manuscritos, temos sempre a grande vantagem da legibilidade. Quase sempre, um dactiloscrito (desde que não esteja muito emendado e rasurado) é muito mais facilmente legível que um manuscrito.

⁶ A supressão dos acentos nos advérbios de modo data de 1973, “São eliminados da ortografia oficial portuguesa os acentos circunflexos e os acentos graves com que se assinalam as sílabas subtónicas dos vocábulos derivados com o sufixo *mente* e com os sufixos iniciados com *z*”, “Alterações Ortográficas de 1973”, in CASTRO, Ivo e LEIRIA, Isabel, *A Demanda da Ortografia Portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1987.

De qualquer maneira um dactiloscrito não é, de forma nenhuma, um texto impresso, mas guarda dele qualquer coisa, que é o aparecimento da letra em caracteres tipográficos e de uma morfologia gráfica mais próxima da do livro. No entanto, na linguagem corrente, se mandar-mos um texto impresso e encapado para uma editora eles responderão com a palavra “manuscrito” para designar esse objecto. Mais certo seria “dactiloscrito”, evidentemente. Nunca “impresso” (mesmo quando o texto é impresso numa impressora) porque essa palavra será conflituosa com os impressos que normalmente designam textos que foram feitos numa gráfica e que têm a forma de livro (com chancela ou não).

Também na organização do espólio temos a designação de “Manuscritos de Obras do Autor”. (manuscritos e mais habitualmente dactiloscritos).

Pela frequência que fizemos do espólio e, numa apreciação muito grosseira, podemos dizer que os manuscritos de E.S. são, razoavelmente legíveis uma boa metade, e a outra metade mais difíceis de ler até se chegar ao gatafunho puro e duro. No entanto, pela mesma frequência do espólio, também podemos dizer que os manuscritos de E.S. raramente são peças tão acabadas e com tanta maturação intelectual como as que apresentamos aqui. Podemos dizer que E.S. enquanto produtor de texto é um artífice da máquina de escrever. E que os seus dactiloscritos são, regra geral, textos mais elaborados, construídos e reflectidos do que os seus manuscritos. Estes aparentam ser raras vezes mais do que apenas breves notas, referências, frases soltas, ideias expressas telegraficamente.

O facto de usar a máquina de escrever condiciona de alguma maneira a escrita. Por isso, muitas vezes, nos parece que escreve de uma maneira sintética, por tópicos, por palavras-conceito que são dispostas graficamente de maneira a elaborem um esquema, um método de pensamento. Raramente se preocupa com os pormenores. Os seus textos aparentam um pensamento fresco, ágil, sempre a irromper, mas também com pontas soltas, inacabados.

Mas esta também é uma característica dos textos teóricos de maturidade de E.S., nomeadamente os que estão reunidos no volume “Ser Moderno... em Portugal”. Nele observamos um estilo que é intelectualmente ágil. Com muita informação que é dada sucintamente (por exemplo, citando um autor, uma ideia, no meio de uma frase, sem circunlóquios). Tendo uma reflexão com contornos algo académicos mas também pessoais, num estilo híbrido entre o jornalismo, o ensaísmo e a crónica.

Ernesto, por vezes, usa uma forma arcaica para a época em que os textos são escritos. Exemplo: “quere”⁷ “creador”, “crear”, “creança”, usa “êle” e “Êle”, assim também “epifânea” em vez de “epifania”. Isto não é minimamente censurável, evidentemente, porque a ortografia tem uma

⁷ Relatório do Acordo de 1945, parte primeira, X: “Emprego exclusivo das formas *quer* e *requer* na escrita corrente, em vez das formas *quere* e *requere*”, in (CASTRO e LEIRIA., 1987. p. 171).

evolução muito lenta e a inércia dos escreventes em relação às reformas é enorme. Lembramos que E.S. teria 24 anos à data do dito acordo, e que estes demoram tempo a ser implementados. Por isso já tinha as formas com que escrevia cristalizadas pelo seu percurso escolar anterior. É por isso também que os dois textos por nós editados, com cerca de vinte anos de diferença entre eles, não apresentam diferenças em relação às formas ortográficas escolhidas pelo autor. Os *erros* mantêm-se. Isto só demonstra que, apesar das leis da ortografia e dos tratados, o uso de arcaísmos perdura na forma escrita e só são erradicados passados dezenas e dezenas de anos das ditas leis e acordos estipularem o uso modernizado.

No entanto, modernizámos a ortografia porque ela é suficientemente próxima de nós para que modificássemos os arcaísmos que, à data da execução dos textos, já estavam legislados e padronizados.

A propósito de Eça de Queirós, Luiz Fagundes Duarte dirá: “(...) não passa daquilo a que se poderá chamar um “genotexto”, um texto inacabado, com as marcas (riscados, acrescentos, substituições, indicações tácticas de realizações, etc.) que atestam a sua génese visíveis e, em muitos casos, não resolvidas pelo Autor”⁸.

Os originais editados por nós também são genotextos, onde por vezes há indicações que são claramente para o próprio, anotações incompletas de inserções de citações ou de bibliografia. A utilização destes textos (depois de editados) levanta uma questão filosófica: Será correcto, por exemplo, fazer uma citação destes textos como “do autor”? Enfim, claro que são palavras do autor, mas ainda não na sua forma final. E então se não estão na forma final qual é a pertinência de se editar esses textos? Diríamos que tem a pertinência de os textos terem alguma qualidade reflexiva sobre as questões da estética. E que, também, não há nada neles que se desvie profundamente do pensamento publicado deste autor. São textos que têm alguma coerência, têm alguma coesão teórica. Inacabados mas com alguma solidez, com pontas soltas, por vezes sem cumprirem as partes tão nossas habituais e que são as da retórica (introdução, desenvolvimento, conclusão) mas com maturidade estilística e gnoseológica. Aparecem-nos em bruto, com muitas frases que estão mais próximas do processo criativo do *brainstorming*, do que num encadeamento lógico-formal irrepreensível.

Os textos aqui apresentados estão inacabados e longe de nós tentar inacabados. São aquilo que Ivo Castro chama de “inconclusos inéditos”⁹.

O trabalho de edição destes dois conjuntos de textos “[Apontamentos sobre Estética]” e “Teoria Geral da Forma” não esgota o vasto volume de materiais inéditos que se encontra no espólio.

⁸ DUARTE, Luiz Fagundes, “A Fábrica dos Textos”, Cosmos, Lisboa, 1993. p.13.

⁹ CASTRO, IVO, “Editar Pessoa”, INCM, Lisboa, 1990.

Nem sequer esgota os que se dedicam, explicitamente, ao tema da Estética. Só editámos estes dois conjuntos por causa da pequena extensão deste trabalho universitário.

No espólio ficam textos provavelmente mais importantes que estes dois, como uma vasto conjunto de textos sobre a Renascença Portuguesa, em três partes, acompanhadas por estudos fotográficos (que ocupam a caixa 3) ou outros textos também de muito interesse com diferentes níveis de inacabamento e incompletude.

Alguns dos textos que fazem parte do volume “Ser Moderno... em Portugal” foram anteriormente editados na “Colóquio Artes” com a mesma forma. Os textos “Fernando Calhau e o Vazio como Angústia”, “A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro”, “Helena Almeida e o Vazio Habitado”, que estão no volume “Ser Moderno... em Portugal” são colagens de textos intitulados “Fernando Calhau”, “O Vazio como Angústia”, “A Arte Ecológica”, “A reserva lírica de Alberto Carneiro”, “Helena Almeida”, “O Vazio Habitado”. Os seis textos que aparecem em esboço no espólio foram fundidos dando origem aos três textos editados.

Este é um exemplo de um *modus operandi* que, pelo menos nestes casos, recorre à justaposição de textos, ao reaproveitamento. É possível que partes ou excertos dos originais editados por nós tenham sido reaproveitados noutros textos do autor, numa espécie de auto-palimpsesto.

Do espólio extraímos dois conjuntos de textos que permitem ilustrar dois momentos distintos de posicionamento intelectual (que podemos, com Wandschneider¹⁰ assinalar como dois momentos que denotam uma rotura na evolução do pensamento do autor ou, com Mariana Pinto dos Santos¹¹, assinalar como dois momentos sucessivos de uma evolução na continuidade).

A preocupação principal foi a de que os textos escolhidos tivessem uma coerência temática subordinada ao tema “Estética” para que esta edição tivesse um carácter bem delimitado e homogéneo.

8. Critérios da Edição

1. Não abrimos parágrafo com avanço de linha porque, além de E.S. não o fazer, também pela sua própria idiossincrasia “vanguardista” podemos afirmar que o não usar do parágrafo tradicional exprime uma atitude. Além disso, embora pensemos que esteja bem marcada a separação entre o que é texto de Ernesto de Sousa e o que é texto do editor (estas linhas), esta diferença torna-se

¹⁰ WANDSCHNEIDER, Miguel, “Descontinuidade biográfica e invenção do autor”, in *Ernesto de Sousa/ Revolution my Body, Gulbenkian*, 1998, Lisboa, p-14-23.

¹¹ SANTOS, Mariana Pinto dos, *Vanguarda & Outras Loas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

semioticamente mais fácil porque para o texto do crítico de arte não se usou espaço para entrada de parágrafo e para o texto do editor usou-se o parágrafo tradicional. De qualquer maneira, nos papéis, os parágrafos não existem.

2. Procurámos manter os espaçamentos entre parágrafos porque dão uma respiração particular ao texto que é significativa (depois de ser significante). Por vezes E.S. marca a cadência do seu pensamento espacializando o texto, isto é, fazendo várias linhas de intervalo entre cada frase. Lembremos que, enquanto observador e participante das artes plásticas em geral, e contemporâneo da poesia visual em particular, E.S. tem a fineza de poder ler e dar importância ao vazio. Assim, nos seus textos, a expressão do vazio é também significativa. E este uso do vazio por parte do autor dá ao texto, regra geral, uma força expressiva importante às ideias discutidas.

3. Usámos o negrito quando o autor usa a tinta vermelha numa palavra ou expressão no dactiloscrito. Julgamos corresponder assim, semioticamente, ao nível de realce pretendido.

4. Colocámos algumas vírgulas que foram indicadas. Não colocámos nenhum sinal a indicar os pontos que faltavam porque todas as frases acabam com ponto final enquanto que uma vírgula introduzida pelo editor pode mudar o sentido da frase (ou seja, tem que ser assinalada para que o leitor saiba onde é que a frase foi mexida na sua estrutura, o que lhe poderá, inadvertidamente, mudar o sentido).

5. Colocámos letra capital no início de frase onde não existia, exceptuando quando a frase é espacializada na página.

6. Por vezes os textos apresentam-se crivados de abreviaturas que urge desenvolver para se tornarem legíveis (Ex: “Tal é a 1. do a.: tentar ultrap. os quadros sociais da alienação e não as condições históricas e humanas em geral! Comparação com: teoria românt. do génio. O rom., porém, ins. na “inspiração”, o lado subjectivo; o m.d. procura o conteúdo, o fundamento dessa inspiração subjectiva e descobre esse fundamento humano... “¹²). As abreviaturas foram desenvolvidas e apenas colocada nota de rodapé aquando a existência de alguma dúvida na sua decifração.

7. Os algarismos foram convertidos em numerais.

8. Usámos itálico para grafar palavras em língua estrangeira exceptuando os nomes próprios e topónimos que deverão aparecer com maiúscula.

9. Os itálicos são da nossa autoria. E.S. escrevendo numa máquina não os podia fazer. Tivemos algumas dúvidas se os seus sublinhados eram a maneira de marcar os itálicos mas julgamos, sem certeza absoluta, convencidos pela dinâmica e expressão do seu texto, que os sublinhados de E.S. são mesmo sublinhados. Talvez não fossem para permanecer, se os textos tivessem sido acabados e levados ao prelo. Mas teriam a função criativa e cognitiva, para si próprio, de marcar no texto pontos

¹² Excerto do texto dactiloscrito, não datado, caixa 65, dossier 7 (1.14.4) a que foi atribuído o título “[Apontamentos sobre Estética]”, editado por nós.

importantes que o ajudassem a desenvolver o raciocínio sobre os assuntos visados em cada um dos textos. E o ajudassem a rever esses mesmos textos porque serviriam de âncoras para rapidamente re-apanhar a estrutura e as ideias mestras do texto.

10. Os nomes próprios foram alterados para a maneira usual. Muitos nomes têm sido instáveis, ao longo do tempo em Portugal. É fácil encontrarmos livros com o nome de autores estrangeiros grafados de múltiplas maneiras, (Dostoiewsky, Dostoievksi), porque por vezes com nomes eslavos, escandinavos, gregos, polacos, ou outros, há uma tradução para português dos nomes traduzíveis (já “existiram” em Portugal autores como Tomás Morus, ou um Frederico Nietzsche, ou um Martinho Lutero ou um Leão Tolstoi, etc. (em vez de Thomas Morus, Friedrich Nietzsche, Martin Lütther, Lev Tolstoi). Mas Lutero é grafado assim em vez de Lütther. Parece-nos que actualmente a tendência é não traduzir os nomes, conservando a sonoridade e aparência originais. E os que já estão estabilizados na língua como Miguel Ângelo ou Lutero ficam como já foram estabilizados (não passaria pela cabeça de ninguém escrever “Jesus Cristo” na língua original). E também outros nomes antigos como autores gregos e romanos, normalmente são sempre ortografados pelo uso que o Português lhes deu.

11. Foi actualizada a ortografia de E.S. porque ambos os textos são suficientemente próximos de nós para o fazermos. Ambos são posteriores à Reforma de 1945. Não usámos o Acordo Ortográfico actual aproveitando o período de transição (não por nenhuma tomada de posição de resistência, mas apenas por uma questão de inércia em relação ao mesmo).

12. Foram corrigidas as “gralhas” do dactiloscrito, típicas de quem escreve à máquina: acentos omissos ou deslocados para outras letras, palavras coladas, letras trocadas.

13. Os textos editados apresentam a característica de serem textos teóricos que têm indicações bibliográficas. Estas, quase sempre, não estão completas. Algumas estão entre parêntesis outras não. Usou-se como regra, sempre que E.S. faz uma referência bibliográfica, colocá-la entre parêntesis curvos. Ordenando a informação (que houver no orig.) como se segue: (Nome do autor, *título da obra* (em itálico), editora, local da edição, volume, título do volume, número de página).

Por vezes, nestes textos inacabados, ficamos sem saber se as notas que E.S. introduz são para colocar no texto, ou seja, se são para o leitor, se são notas para ele próprio, para ele ir ver essas referências de modo a completar o texto. Lembremos que os textos da “Teoria Geral da Forma” são genotextos ou inconclusos inéditos e que, por isso, há dúvidas que serão sempre irresolúveis.

No caso de não haver título da obra indicado pelo autor retirou-se qualquer indicação extra relativa ao volume ou ao número de página porque deixa de fazer sentido apresentar uma obra com a indicação de número de página sem a indicação do título a que se reporta (deixando essa informação em nota de rodapé em transcrição diplomática).

14. No caso particular do primeiro texto apresentado “[Apontamentos sobre Estética]” há uma referência bibliográfica recorrente que é assinalada de muitas maneiras e com múltiplas abreviaturas, trata-se do livro “Manuscritos Filosóficos-Económicos” de Marx, que foram sempre marcadas como “(Manuscritos)”. Isto porque algumas vezes E.S. indica assim o livro desta maneira mais sucinta. Esta indicação é repetida no texto referente à primeira ocorrência.

15. Os rasurados do autor foram eliminados. Consideramos que, embora estes textos não tenham intenção final, os rasurados são uma forma de intenção final. Este é um ponto importante que faz com que a nossa edição não seja crítico-genética embora tenha alguns aspectos da mesma dando nota das inserções manuscritas que pressupõe sempre uma segunda campanha de escrita.

16. Colocámos dois tipos de notas. As notas de rodapé, contextuais, assinaladas com letras (a,b,c...). As notas de fim de secção, textuais, assinaladas com algarismos (1,2,3...). As notas que têm simultaneamente informação textual e contextual foram colocadas nas notas contextuais. As notas contextuais permitem adiantar informação sobre autores ou citações que não sejam de um domínio cultural académico comum. (Kant, Miguel Ângelo, Engels são do domínio comum; mas Baltrušaitis, Franklin, Matila Ghyka, etc. não o serão). Esta divisão é problemática porque o que é conhecido ou não da entidade abstracta “domínio cultural académico comum” é difícil de definir. Usou-se bom senso, que é uma categoria não científica e volátil.

9. O que é uma Edição Crítica?

Acabamos esta introdução onde deveríamos começar: equacionando sucintamente o que é uma edição crítica, para que serve e quais são as linhas gerais de orientação que deve cumprir.

“Tem como fim reconstituir uma lição textual que se aproxime o mais possível da forma que lhe deu o seu autor, i. é, da forma original. O trabalho de restituição, que investe directamente da estrutura linguística através de diferentes fases metodicamente orientadas, destina-se, em última análise, a facilitar uma interpretação rigorosa do pensamento expresso na forma”.¹³

Esta definição, apesar de bastante exacta tem que ser matizada por uma outra observação.

“A edição crítica de uma obra não significa que esta obra esteja definitivamente canonizada. Qualquer edição crítica representa, sempre, uma tentativa de restauração de um texto, provisoriamente definitiva enquanto não surjam

¹³ PINA MARTINS, artigo “Edição Crítica”, in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa, 7ºvol., 1968.

outras, naturalmente baseadas em novos achados ou em diferentes perspectivas metodológicas, que possam lançar novas luzes sobre o original”¹⁴

No nosso caso e tratando-se de inconclusos inéditos o trabalho de restauro do texto não pode ir ao ponto da reescrita do texto (este parece-nos é um erro em que se cai facilmente em tentação).

Há vários problemas relativos ao objecto, ao texto concreto que se vai editar. As metodologias e as abordagens são muito diferentes para um texto antigo, ao qual não se pode falar de original dos textos mais recentes em que podem haver múltiplas versões de um texto.

“Há duas críticas textuais, que se distinguem pelo objecto, uma que se ocupa tradicionalmente de textos antigos, representada exclusivamente por cópias, e outra que se ocupa de textos que existem no original autógrafa. A primeira procura produzir uma edição que constitua um texto tão próximo quanto possível do original perdido *embora nunca se saiba quão próximo dele se aproxima*. É a edição crítica tradicional, de tipo lachmanniano. A segunda crítica textual, cuja autonomia nem sempre é reconhecida, devido ao seu recente advento, depende do número dos originais existentes: se só houver uma edição limita-se a reproduzi-lo cuidadosamente, como teria feito Bédier mantendo com respeito as marcas do autor. Se os originais forem vários, isto é, se subsistirem testemunhos de várias etapas sucessivas do processo criativo do texto, a edição, por isso chamada crítico-genética, deles depreendendo a direcção em que o texto evoluiu, *embora nunca se saiba se o autor manteria essa direcção após ter intervindo no texto pela última vez*.”¹⁵

O nosso trabalho, como é evidente, insere-se no segundo tipo, o dos textos modernos. Nos dois textos por nós editados só havia um testemunho textual para cada original (exceptuando o índice da Teoria Geral da Forma que apresenta duas versões). Assim ficámos dispensados de tentarmos fazer uma edição crítico-genética ou uma edição crítica que de alguma forma equivalente que desse conta das variações de um determinado texto.

A necessidade de teorizar sobre este assunto, por pouco que seja, é indispensável ao trabalho de edição de texto. Nunca é um trabalho prático que segue uma receita já feita mas é um trabalho que tem um movimento dialógico entre a teoria e a prática. À medida que vamos encontrando problemas concretos no terreno, vamos tendo necessidade de teorizar (num original concreto, específico de um dado suporte, com uma determinada forma de registo). A prática e a teoria são as duas faces de um mesmo trabalho e constroem-se uma à outra constantemente.

A tentação de fazer logo à partida generalizações e um sistema axiomático de dogmas é grande (faz-se assim nestes casos, assim nestes, etc.). Simultaneamente temos a necessidade de ter um qualquer sistema com que nos possamos apetrechar para nos lançarmos no terreno, para que possamos fazer uma transcrição textual com o mínimo de critério. Mas esse sistema nunca pode ser

¹⁴ SPINA, Segismundo, “Introdução à Edótica”, Cultrix, São Paulo, p.108, 127.

¹⁵ CASTRO, IVO, in “Defesa da Edição Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, 1993, p.45.

completamente fixo e inflexível, porque vão haver sempre exceções, porque o terreno está cheio de acidentes e de imprevistos. Assim, têm que se abrir exceções às regras. O que pode levar, no limite, a termos uma manta de retalhos de exceções. Digamos que as regras ficam cristalizadas nos critérios de fixação do texto e as exceções ficam anotadas em rodapé para casos que fujam àquelas linhas gerais de orientação.

“Quanto mais consciente estiver dos gestos que pratica, ou dos raciocínios que desenvolve, menos riscos corre o editor de decidir mal e mais possibilidades tem de optar por um caminho de consenso geral”¹⁶

Assim, a teorização, acompanhado do estudo de textos de apresentação de muitas outras edições críticas, tem que ser feita simultaneamente com o trabalho de edição crítica em si.

Importante para nós foi o estudo da tradição crítica em Portugal de textos pertencentes a autores como Pessoa, Eça, Camilo, Garrett. Um primeiro passo foi tentar perceber como é que esses trabalhos foram feitos já pela consulta das edições propriamente ditas já pela leitura das introduções e opções metodológicas.

Por exemplo, em relação à ortografia, tem que se ter um cuidado extremo para não tomar por erro alguma forma rara de palavra e a tentação de comentar em excesso é sempre grande.

“O editor pode e deve corrigir os deslizes de pena do autor; mas não pode e não deve em caso algum substituir à cultura do autor a sua cultura própria, sob pena de introduzir no texto uma falsa “*difficilior*”: neste caso, portanto, advertirá em nota o leitor, mas evitará tocar no texto (até mesmo no caso de o autor chamar S. Pedro ao santo que teve a fulguração no caminho de Damasco!)”¹⁷

É grande a tentação do aprendiz (que somos) em marcar o texto com notas, sinalefas e explicações, *para mostrar serviço*. O resultado é começar a afogar o texto em notas e comentários levando, no limite, à sua não legibilidade, à sua destruição. No caso concreto destes textos apresentados começou-se por colocar notas sobre todos os autores citados no texto em nota de rodapé e outros comentários. O resultado não podia ter sido pior, as notas de rodapé começaram a lutar com o texto e a reclamar para si protagonismo.

¹⁶ CASTRO, Ivo e RAMOS, Ana Maria, “Estratégia e Tática da Transcrição”, Gulbenkian, Paris, 1986, p.100.

¹⁷ PERUGI, Maurizio e SPAGGIARI, Barbara, Lucerna, Rio de Janeiro, 2004, p.192.

10. Inéditos de Ernesto de Sousa

[10.1. Apontamentos sobre Estética]

KANT. HEGEL.

“A obra de arte é – a produção de si próprio nas coisas externas” – (Hegel)¹

A obra de arte é uma unidade orgânica (subordinação, num sentido, dos meios: técnicos, emoções, e sentimentos do criador, ideias... etc.: a esse fim puramente interno) (Kant e Hegel), mas isso é um carácter formal da obra de arte (é o que define a forma estética em geral) — esta forma tem necessidade de um conteúdo.

Donde vem esse conteúdo?

Do mundo inteiro, da totalidade do mundo (ou como diz Hegel, da Ideia).

A arte tem portanto uma HISTÓRIA: em cada momento e obra de arte verdadeiramente bela, exprime a totalidade da vida humana e espiritual.

Essa totalidade <u>nesse momento</u> : é o conteúdo: a que a obra de arte dá: uma forma estética.

A arte relaciona-se com a actividade pela qual o homem transforma a natureza: a actividade prática. O homem produz-se a si próprio agindo sobre a natureza, no curso dum longo processo histórico – a arte é assim:

A forma superior dessa actividade, pela qual o homem se apropria da natureza e da sua própria natureza.

2

ENRIQUECIMENTO E ALIENAÇÃO DO HUMANO

Marx [Manuscritos]³:

- A actividade prática permite e fundamenta a actividade teórica, a consciência, o pensamento.
- A essência da actividade prática é o TRABALHO.
- A História é: “a produção do homem pelo trabalho humano”, no curso dela (a sua essência) perpetuamente se enriquece.

“O Homem rico é aquele que tem necessidade duma totalidade de manifestações humanas da vida, o homem no qual a realização de si mesmo existe como exigência interior e necessidade” Marx [Manuscritos]⁴

5

O ENRIQUECIMENTO do ser humano tem três aspectos:

- a) apropriação e transformação da natureza (actividade[,] trabalho);
- b) produção de si – formação de necessidades progressivamente complexas e particularmente da exigência INTERIOR de desdobramento, de realização de si em actos ou em obras; apropriação por e para da sua própria natureza;
- c) constituição de relações,
progressivamente complexas “entre o ser humano e o outro ser humano”
(relações sociais);

O ENRIQUECIMENTO opera-se pela criação de novas “potências”:

objectos necessidades relações sociais
--

ALIENAÇÃO – a <u>apropriação</u>	transforma-se em	propriedade
<u>a riqueza do ser humano</u>	“ “	riqueza económica, dinheiro, capital
<u>a necessidade</u>		
<u>(factor [?]⁶ de realização</u>		
<u>humana por e para)</u>	(pela divisão parcelar do trabalho, pela propriedade particular)	
	transforma-se em	instrumento e mercadoria – factor de empobrecimento humano

o destino do homem: o seu enriquecimento: a apropriação do mundo por e para – efectuem-se ⁷ através da alienação do homem: dos seus factores de empobrecimento: das formas sucessivas de propriedade – para em seguida os ultrapassar.

“O OBJECTO HUMANO E O HOMEM. O SENTIDO DO OBJECTO”

(a obra de arte é um objecto sensível de espécie determinada)

“Pensar e ser são ao mesmo tempo diferentes e unidos”. “O indivíduo é um ser social”; é a totalidade, nas a totalidade ideal, “existência subjectiva da totalidade pensada e ressentida”.

Indivíduo: { ⁸ existência:
 ser vivo (vida da espécie humana, vida, natureza)
 { essência:
 ser pensante (conquistas históricas e sociais da espécie humana,
 totalidade na totalidade mais vasta da natureza e do humano).

Indivíduo (os dois aspectos) o humano (espécie natural; momento determinado da história propriamente humana) – actos, relações e obras dos indivíduos.

Indivíduo – “é tanto individualidade quanto totalidade”

Relações do indivíduo humano, sensíveis, naturais, imediatas, com o mundo: ver, ouvir, palpar, gostar, sentir, desejar, gozar, etc.

(Segundo aquela divisão: meios/ apropriação do seu objecto à realidade humana e da relação humana. (adquirida, conquistada) à vida natural).

Exemplo:

“O olhar torna-se humano quando o seu objecto se transformou – devir – num objecto social humano...”

O órgão sensorial eleva-se à percepção (das formas, das estruturas...); ultrapassa também, como órgão, o imediato natural e dado:

“Na prática, os sentidos transformaram-se directamente em teóricos”. O “meio” transforma-se, devem “fim”, riqueza, “essência”, “[] conjunto de relações complexas”. A realidade objectiva transforma-se para o homem na realidade das forças humanas...

...os objectos devêm (para o homem) a objectivação de si próprio, os objectos que manifestam e realizam a sua individualidade⁹

e cada órgão (com os objectos que lhe correspondem) se transforma num modo particular de apropriação da natureza. e de objectivação do homem. Porque[:]

¹⁰ “Não é apenas pelo pensamento, mas por todos os sentidos” que o homem se afirma no mundo.

É quando o órgão sensível se enriquece assim, de simples meio em “órgão culto”, essência, fim, apropriação... que nasce a

11

ARTE

(Porquê a obra de arte é essencialmente um objecto e um objecto sensível duma espécie determinada? (questão deixada em branco por Kant e Hegel) []).

O sentido humano soma-se ao sentido sensível, dando assim o “sentido” (a significação) estética. (Por sentido, entendam-se os cinco habituais, mas também outros como o “sentido” do amor).

“É necessária a objectivação do ser humano, teoricamente e praticamente para tornar humano o sentido do homem e criar o sentido humano correspondente à riqueza do ser humano e natural...” (o homem acabrunhado de cuidados empobrecedores, não tem sentido para o mais belo espectáculo).

...duma espécie determinada:

A OBRA D'ARTE,

- é um produto, o produto de um trabalho material; e como tal apropria ao homem a natureza, a matéria;
- esse produto tem características distintas precisas: enquanto os outros produtos se realizam nas, através das diferentes. formas de alienação... a criação estética é uma tentativa de libertação. (por vezes derrotada e onde o artista corre sempre o risco de ser derrotado) da alienação que o rodeia e arrasta.

O ARTISTA,

- (aquele que sente a necessidade fundamental, a exigência “interior” de desdobramento, de realização de si, num objecto sensível – no que difere dum cientista, um filósofo, um homem de acção...).
- procura reencontrar, recrear a riqueza efectivamente atingida (e delapidada pela alienação), nesse momento, pelo ser humano;
 - esforça-se por incorporar num objecto segundo a sua própria disposição “subjectiva” e expressar a “totalidade das manifestações da vida” (Manuscritos)¹²

A liberdade do artista e o romantismo.

Tal é a [primeira tarefa]¹³ do artista: tentar ultrapassar os quadros sociais da alienação e não as condições históricas e humanas em geral! Comparação com: teoria romântica do génio. O romântico, porém, insiste na “inspiração”, o lado subjectivo; o materialismo dialéctico procura o conteúdo, o fundamento dessa inspiração subjectiva e descobre esse fundamento humano... Hegel já falava no lado objectivo da criação artística: aparece a “maneira” com a imitação de si próprio: o “poncif” de escola, o “cliché” com o abandono do artista à sua “subjectividade” – o esquecimento de que –

deve vencer uma matéria e exprimir uma totalidade.

O artista debate-se contra a multiforme¹⁴ alienação.

É daí que vem o “tormento”, o drama do criador. Isso acontece muitas vezes sem o saber claramente, conforme as circunstâncias da sua vida.

OBSERVAÇÃO: Os factos históricos (classes, ideologias respectivos, formas de propriedade...) entram na totalidade, entram nas condições de arte proletária foram e são sumárias...” é apenas como coisa ascendente, nas suas vitórias e derrotas, mas sempre no seu movimento, que esta classe pode figurar na arte, como assunto ou como “objecto”.

“Num dado momento histórico a arte não exprime os factos históricos que entram na alienação, mas a luta empenhada [?] ¹⁵ para [a] libertação deles”.

Exemplo “a arte medieval não “expressiu” a religião, mas o esforço para o humano, apesar da alienação e através dela. Não exprime também pouco a feudalidade, mas a “riqueza” atingida apesar dos entraves e dos limites da estrutura feudal, e através deles. O que é muito diferente.

EM QUE CONSISTE O “VALOR” ESPECÍFICO DA OBRA DE ARTE

A – Investigação explicativa e histórica, domínio do conhecimento e da ciência histórica:

reencontrar o *processus* de formação da obra de arte, tendo em conta todos os aspectos e todos os elementos do problema, desde as relações sociais e de classes nas quais o criador se encontrava comprometido, até aos factos na sua biografia, as suas ideias, e a sua consciência, a sua situação pessoal.

B – Investigação (mais especificamente) estética:

procurar como e porquê certas obras conservam um sentido e um valor estético, mesmo quando as suas condições desapareceram: de tal modo que homens ignorantes destas podem encontrar naquela alegria e força: o que lhe dá uma existência “verdadeiramente estética”.

“Uma vez que certas obras se destacam do seu tempo e continuam válidas para os homens de um outro tempo, é que elas atingem uma existência intemporal e se ligam a algo eterno...”

– diz o idealista, único que tentou exprimir o carácter estético das obras de arte.

Ora: como poderia o intemporal penetrar no tempo para dar a acontecimentos ou actos humanos uma significação estética?

Um tal significado apenas tem sentido em e por a história do homem.

Independência relativa das florações artísticas em relação ao nível das forças de produção:

“em arte sabe-se períodos de floração determinada que não estão de nenhum modo em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem por consequência com a base material, a ossatura por assim dizer da organização social...” (Manuscritos).¹⁶

Há “uma relação desigual entre o desenvolvimento da produção material” e “a produção artística”.

(este problema não é radicalmente diferente do posto por outras superestruturas).

Engels¹⁷ – essa relação complexa (superestrutura / condição económica) é: unidade, interacções, mas independência relativa, donde por vezes, desproporções e contradições. Para complicar esta relação, e assim atingir as verdadeiras **condições do valor** e da **significação estética**,

É necessário considerar: – as cadeias intermediárias (Engels)¹⁸: – (a mitologia grega, por exemplo entre a base e a arte), os “factos secundários e terciários”, “ as relações derivadas” (Introdução Manuscritos [?]¹⁹) abordar o problema fundamental da estética: o “valor”, o interesse durável...

– homem e natureza: consciência e potência do homem em relação à natureza;

– a sociedade: relações sociais, divisão [do] trabalho, estrutura das classes, técnicas;

– tipo de INDIVIDUALIDADE DOMINANTE (“herói”), ideias, ideologias dominantes; intermediárias entre a base e as ideias da superestrutura;

– lutas com alienação, de tal grupo, classe ou indivíduo; (ideias, relações, formas de alienação, enfim, que diminuam a riqueza possível das relações entre os seres humanos e a natureza...)

Cadeias intermediárias. A MITOLOGIA.

Definição de mitologia: [Manuscritos]²⁰ quer dizer a natureza e a forma da sociedade já elaboradas (*façonnées*) duma maneira inconscientemente artística pela fantasia popular.

– determinar de acordo com os estudos de base dessa mitologia, original;

– determinar a influência das lutas de bases nessa mitologia (exemplo: os mitos de Prometeu e de Hércules...);

– distinguir (Hegel, Marx) profundamente entre o mito autêntico (ver definição acima), da alegoria, do símbolo, produtos posteriores, elaborados quando a mitologia perdeu a sua razão de ser.

“Os mitos são um facto social, uma criação popular colectiva, não o produto de indivíduos isolados, de ideologias operando reflexivamente, intelectualmente. E isto, mesmo se as obras de arte saídas dos mitos são obras de indivíduos geniais, elaborando a matéria mítica em nome das suas ideias das suas reflexões próprias”²¹ [carta de Marx a Starkenburg].

Propriedade – O Mito é – uma representação da natureza ilusoriamente dominada.

– uma certa consciência confusa, espontânea da sociedade, do humano.

PORQUÊ – a poesia, a escultura, a pintura, o teatro, a arquitectura, conservam (como aconteceu na Grécia) um sentido tal que elas continuam sendo modelo e norma?

... “il y a des enfants mal élevés et des enfants trop rieurs pour leur âge. Les Grecs furent des enfants normaux” [Manuscritos]²²

O homem não pode voltar à infância, mas sentindo a atracção da sua ingenuidade, aspira a reproduzir – um nível superior – a sua verdade.

Ideologia (ilusão dos homens sobre si próprios, cai com as suas condições. Certas obras de arte, embora relacionadas com as ideologias desaparecidas – escapam à ideologia. (Bem como certas conquistas do pensamento lógico formal de Aristóteles, geometria de Euclides...)

Assim foi com a mitologia e arte gregas, porque elas foram uma primeira vitória sobre a “alienação” (o lado brutalmente “dionisiaco” e “ctoniano” das suas primeiras cosmogonias e mitos. **Prometeu contra Cronos** []).

“O GRANDE ESTILO”. ESTILO E BELEZA. O INFINITO DA BELEZA

Certas obras de arte, as maiores, têm um conteúdo e um sentido inesgotáveis.

O seu encanto pode dizer-se “eterno” (Manuscritos)²³

... Assim como a infância de um homem se conserva como um momento do seu devir, ainda que ultrapassada. E enriquecida. São obras de grande estilo. Há nelas qualquer coisa inesgotável, de infinito. O infinito da beleza apresenta-se em obras finitas. O carácter do “grande estilo” será então identificar-se com a beleza: infinito finito simultaneamente humano e sensível.

Não é um infinito metafísico. Ex: a. grega: nascimento e descoberta do humano, revelação da liberdade, janela aberta sobre as possibilidades do homem...

Ao contrário,

nas épocas onde domina a alienação vemos – A ESTILIZAÇÃO DO HOMEM ALIENADO. Nestas obras há divergência, antinomia entre a beleza e a estilização. É o MAU INFINITO (Hegel), o infinito da alienação. (exemplo: certos produtos, não todos, da arte negra, ou bizantina, ou medieval)... “a emoção inquieta e inquietante” ... “sentido do inumano” a barbárie, o “estilo primitivo”.²⁴

O “GRANDE ESTILO” ARTE E CONHECIMENTO. ACTIVIDADE ESTÉTICA

Mas... é o conhecimento quem descobre este “infinito”?

Aristóteles: “a arte imita a natureza” ---- semelhança ---- conhecimento.

Diderot: “conhecimento confuso” (Diderot, *Tratado do Belo*, Pleiede) “forma particular de conhecimento”.

Kant “conhecimento transcendente ao conhecimento por noções e conceitos” ...

outros – tomam a arte por uma “ideologia” (conhecimento ilusório, transposto...)

Ora:

Sim. Num sentido a arte releva do conhecimento. “Nada no seu infinito – finito determinado pode ou deve ser impenetrável, inacessível, opaco ao pensamento que conhece”.

Não. Noutro sentido: a obra põe-se diante do conhecimento como um facto (pictural, musical, literário, etc...) – que este se esforça por apreender e compreender.

Produto do trabalho humano sobre um fragmento da natureza: o objecto expresso; a matéria – cor, som – da forma expressiva.

O conhecimento do objecto estético não pode coincidir senão no limite (isto é – no infinito) com esse objecto, com a actividade criadora.

Assim,

a obra de arte dirige-se – no humano que a compreende ou a “contempla” – a uma actividade – da que conhece, inteligência ou razão; embora nenhum abismo as separe).

– da actividade prática: (idem: o objecto estético pode ser ÚTIL, e isso é uma determinação enriquecedora).

A ACTIVIDADE ESTÉTICA. ACTIVA (criação) ou passiva (contemplanção). Não há razão para opor uma e outra: “a leitura a audição, a contemplanção recriam a obra e não podem analisar-se senão como uma recriação”.

A OBRA DE “GRANDE ESTILO”. ANÁLISE: SÉRIE DE DETERMINAÇÕES.

a) Como objecto sensível, implica, em primeiro lugar:

Complexas determinações fisiológicas e biológicas: “um elán natural para a plenitude, uma necessidade espontânea de intensificar a percepção ou o prazer”.

Do elán dito “sensual”.

“A sensualidade espontânea não desaparece na emoção estética”, embora seja “purificada” de certas componentes imediatas. (Não se trata do equivalente, do sucedâneo simbólico, da derivação “sublimada” dum acto erótico... a contemplanção não corresponde a um desejo frustrado, a uma posse iludida...).

a **ABSTRACÇÃO**, em arte... recusa expressa de apelar directa ou indirectamente para as energias carnaís, corte voluntário com as fontes espontâneas da emoção. Intelectualidade e formalismo “puros”, conhecimento perceptível [,] sensível. “Tal forma abstracta pode ter um significado plástico, portanto um sentido e um valor estéticos” – mas é incompleta, falta-lhe uma determinação.

Sinal de alienação humana: por razões formais a arte despreza uma parte do conteúdo, fundamento vital e carnal da arte. Para evitar o academismo ou o pseudo-classicismo, fugir à representação narrativa à anedota, eis que a arte voluntariamente se mutila...)

Outras determinações biológicas ou psicológicas. Os sentimentos de força, potência ou poder. O horror trágico da morte e o horror pela morte (podem ser elementos tão espontâneos quanto o sentimento intensificado da vida).

Mais geralmente: os sons e as cores... são também potências naturais e funções formadas pela prática da educação. O órgão respectivo deseja um esp.²⁵ da plenitude que intensifica ao máximo a sua função natural. O sentido estético acrescenta-se ao sentido sensível (ver).

Amar as cores, as formas (ou a sua unidade), os sons... naturalmente, fisicamente, carnalmente portanto, antes mesmo de encontrar neles a expressão dos seus sentimentos.

b) O conteúdo afectivo

Não se reduz a esses comportamentos emotivos elementares e genéricos... fundados no: sexo: terror ou piedade: sentimento de potência ou do nada... a fisiologia, a vida natural...

É mais largo e mais subtil...

As “tonalidades” (vividas pelo criador ou suscitadas no contemplador). São ricas e variadas porque as obras não se contentam com um apelo a sentimentos preexistentes; **propõe novas nuances**: de ternura, de receio, de desejo, de cólera, de orgulho, de lucidez... exemplo: uma “ternura” de certa obra de Mozart, é uma “ternura” que lhe é própria.

logo

A relação que existe entre a análise e o sentimento é bem a mesma que vai do pensamento ao ser.

A sociedade, vistos por uma época e um indivíduo num momento da história e da consciência – esses elementos ideológicos duma época passada são com frequência elementos caducos, sendo multimodamente relativos: a essa época e respectivas condições sociais, à personalidade do autor e sua biografia.

Actualização. Enriquecedora: – quando fundada – considera [?] ²⁶ a obra de arte não pelos mitos (deuses) ou efemérides (gregos, v.g.^a) mas como a expressão duma luta de classes pela democracia, um combate do homem pela justiça e libertação. (Prometeu).

O conhecimento é assim ambíguo... a actualização pode também ser Destruidora: quando se dissimula uma cumplicidade reticente e sem graça – última degradação do mito (exemplo “Thesée” de Gide, “Mouches” de Sartre...) Ver também as actualizações da Idade Média (História da Estética, Saviotti, p. 8) ^b

A formação de consciência do presente através do passado estético, e reciprocamente.

Determinações a b – Resumo. Elas referem-se a um conteúdo NATURAL, biológico ou genérico —
via sensível, gosto espontâneo pelas cores, ritmos, sons – cólera,
piedade, terror diante da morte, revolta espontânea, etc.

^a Segundo o prontuário de Reis-Berström, “v.g.” é a abreviatura da expressão latina “verbi gratia” que significa “por exemplo”. Que no contexto da frase faz pleno sentido.

^b Acrescento a lápis, do autor, “v. tb. as “actualiz” da E. Media, “H da Est” de Saviotti – pg. 8”. Desenvolvemos as abreviaturas assim porque estamos em crer que se trate de Gino Saviotti (1893-1980) que nasceu em Itália mas viveu grande parte da vida em Portugal tendo sido presidente do Instituto Italiano de Cultura de 1941 a 1950. Foi um divulgador da cultura dos dois países em Itália e Portugal traduzindo obras ora num sentido ora noutro. Escreveu uma “Pequena História da Estética” (1943) que pensamos ser a referência citada por E.S.

ou: mais diferenciado, mais subtilmente afectivo — nuances inumeráveis de emoções vividas (ternura, receio, desejo, cólera, orgulho, lucidez...) etc.

Elemento imediato da obra de arte, na formação, na acção eficaz.

Discussão. NATUREZA e SOCIEDADE

O elemento natural (acima resumido) da obra de arte não pode revelar-se extra-social, não histórico, não político: introduzir nos dados sensíveis (cores, sons, etc.) um poder de evocação, juntar o sentido ao sensível — é um facto humano muito geral. Este facto encontra-se ligado à essência mesma do homem como ser natural e social, usando sinais (LINGUAGEM) e modificando a realidade sensível pelo seu trabalho.

A natureza nunca aparece na história humana de modo não histórico, como coisa “em si” isolável.

A realidade objectiva é uma determinação interna da actividade do homem. Da natureza em si — apenas se pode dizer que é.

Assim, a arte e a indústria fundam-se na “relação histórica da natureza com o homem” (Manuscritos)²⁷.

A natureza — ou seja: espontaneidade, vida, sensualidade imediata, objectos sensíveis, paisagens, os vegetais e os animais, etc... aparece através das ideologias, interpretação de classes, atitudes políticas — imediato mediatizado.

História estética da natureza — que está por fazer...

Exemplo: Idade Média

A natureza tinha que aparecer ameaçadora, inquietante, absurdamente favorável ou desfavorável... “Ce n’étaient pas seulement des illusions idéologiques, mais des images violentes et des réalités pratiquement vécues !...”

Espaço e tempo eram assim factos sociais.

[O] séc. XVII francês vive ainda sob a concepção medieval da natureza, apenas atenuada.

O séc. XVIII inaugura a promulgação burguesa da natureza...

mito romântico da natureza

Na nossa época as “mediações” (imagens ou noções já elaboradas, interpretações, mitos, símbolos), interpretadas entre o artista e o objecto, o artista e a natureza, caem ou mudam profundamente de sentido,

O FIM DE TODOS OS MITOS SOBRE A NATUREZA E O HOMEM. Portanto, o dado imediato é mediatizado, o natural torna-se “não natural”, quer dizer: obra, objecto de arte e de emoção estética. Mesmo quando foi tentado imitar ou reproduzir...

Assim a noção de expressão não esgota a noção de actividade estética. Todo o artista produz uma imagem do homem e da natureza. A arte tem assim um aspecto proposicional^c – “que foi sempre implicitamente político”.

A actividade estética e a obra de arte, porém,²⁸ exigiram sempre – pelo menos até hoje – que as mediações não apareçam como tal... que se “incarnassem” (como se diz) no dado sensível — a obra de arte aparece totalmente imediata, espontânea, natural.

(a arte foi sempre política, mesmo quando descreve ou exprime a natureza).

A natureza e o natural estão assim na obra de arte completos como na sua origem — o encanto da obra de arte.

O IMEDIATO REENCONTRADO

FORMA. CONTEÚDO.

Esta distinção (obtida por análise) – não é real, como na teoria clássica: [o] materialismo dialéctico recusa qualquer dualismo, nas²⁹ relações entre forma e conteúdo, um sentido novo.

Há também uma “procura” ou “encomenda” estética: procura económica, exigência de expressão. Da imensa multidão de objectos que constituem o mundo da “praxis” e da vida quotidiana emergem – os objectos (e as locuções, as fórmulas, as palavras).

Significativos.

Nesses produtos privilegiados do trabalho humano aparece o carácter fundamental da

apropriação,

(com os seus limites, as suas determinações históricas).

É ... a partir de um conteúdo mais ou menos renovado uma forma mais ou menos nova.

^c O que está no texto é “proposional”, julgamos que esta palavra não exista, (consultámos os dicionários, Hoaiss, da Academia das Ciências, Morais, e o vocabulário de Rebelo Gonçalves, o que não prova definitivamente que esta palavra não exista mas tão só prova que ela não existe naqueles quatro livros de referência). Julgamos correcta a palavra “proposicional”. Podia ser um neologismo mas para um neologismo ser usado e inventado tem que ser de sentido imediatamente reconhecível e bem formado para o leitor o poder ler imediatamente. Não será um hápax mas um erro.

A propósito desta questão citamos: “Da ignorância pode resultar aquilo a que se chama “trivialização”, isto é, o copista poderá substituir um termo desconhecido por outro que lhe é familiar, achatando o vocabulário do modelo quando a banalização é progressiva, vale dizer, atinge todas as palavras raras que o copista desconhece”. (SPINA, Segismundo, “Introdução à Edótica”, Cultrix, São Paulo, p.108, 113.).

A dissociação da técnica e da arte (sobre influência da industrialização). É preciso tempo, investigações e acontecimentos, para que se formulem novas necessidades e uma sensibilidade nova, uma nova “percepção” de vida social, do espaço, do tempo do homem, da vida quotidiana e das relações humanas. Relação não só com as técnicas artísticas, mas com as técnicas sociais.

Utilidade. Enriquece a obra de arte, acrescenta-lhe determinação – à “polivalência” do objecto de arte em geral.

a forma de arte (e as formas...) resultam, assim:

³⁰ da matéria

do conteúdo

A arte, hoje, está votada à consciência, à lucidez – donde a importância da teoria — Nascimento e consciência!

PROPRIEDADES FORMAIS

Exemplo:

Uma pintura: Unidade e totalidade complexa: ³¹ – um conteúdo emotivo ou afectivo, sensível, social, político: e ainda um duplo aspecto: objecto representado (o “assunto” como se diz – acontecimento histórico, uma mulher, uma face, uma natureza morta, um sólido geométrico, etc.).

– falta dizer: volume, luz...):

uma superfície pintada (muro, rectângulo de tela, etc.), isto é um objecto presente, a obra propriamente dita.

Cada um dos seus aspectos... reenvia a outro:

Se for abstracção [?] ³² visual e análise, considero

uma superfície a duas dimensões

o meu olhar é atirado para

o objecto espacial tridimensional em geral não [presente mas] ³³ representado, a cena, a figura, o sólido geométrico...

Se normal e naturalmente, considero

o objecto

Sou atraído para o

facto fundamental, pictural...

Este movimento interno pode, conforme a sensibilidade e a intenção do artista, orientar-se de modo muito distinto, conforme ele é dominado por um ou outro dos aspectos da obra.

Num sentido, o limite – obra “puramente” de decorativa. (superfície: linhas curvas ou quebradas: volumes ou arabescos: cores planas: o relevo e o espaço pictural desapareceram: nada existe em profundidade).

Noutro sentido, no limite – o “tromp - l’oeil”

(a superfície pintada com as suas exigências desapareceu [])

Nas proximidades de cada limite a arte empobrece ou desaparece. Entre os dois: uma infinidade de possibilidades. Qualquer autêntica obra de arte realiza uma dessas possibilidades.

Naturalismo e formalismo opostos e definidos um pelo outro – quando se comete o erro de considerar o conteúdo envolvido pelo objecto representado, a forma determinada por oposição:

Naturalismo (neste sentido): o artista tenta exprimir a sua sensibilidade pelo lado “objectivo” do quadro, ocupando-se do objecto pintado e não do quadro como objecto: colocará o essencial na escolha e no tratamento da anedota: copiará, imitará, “dará” o objecto como tal. Submissão ao “tromp - l’oeil” do objecto pictural.
(será o naturalismo, no limite, também).

Formalismo “O plano é o lugar dum mundo animado duma vida própria, com as suas leis, as suas necessidades, as suas condições independentes do mundo exterior. A tela rectangular e plana na qual o artista ponta exige a cada coisa que submeta o seu desígnio a uma organização geral dada” (“Confluences”, R. Florissonne)^d
Eis a unilateralidade da obra!

^d Nota do Autor: “(“Confluences”, R. Florissonne)”. Não sabemos quem é este autor. No livro de Mariana Pinto dos Santos podemos ler: “Nesta caixa encontra-se o folheto do ano lectivo 49-50 d’École du Louvre, no qual Ernesto assinala as aulas de M. Florisoone”. No entanto o que E.S. escreve como nota em “[Apontamentos sobre Estética]” é “(“Confluences”, R. Florissonne)”. Não encontramos nenhum título “confluences” para um autor Florisoone ou Florissonne. E.S. assinala um “R” e não um “M” (no teclado azerty estas teclas não são próximas, por isso não se pode tratar de uma “gralha” ao pressionar as teclas da máquina, mas ou um qualquer erro de outro tipo ou então mesmo um outro autor que não este que assinalámos aqui).
Michael Florissonne publicou “L’amour de l’art” (1937), “Un an de théâtre” (1941-42), “Dictionnaire des cathedrales en France” (1971).

¹ “Hegel.v.L.pg.45”.

² No orig. falta um espaço entre esta caixa e o título seguinte.

³ “(Manuscrit économico-philosophique, 1844)”. Esta referência bibliográfica é recorrente neste texto e é assinalada de muitas maneiras e com múltiplas abreviaturas, trata-se do livro “Manuscritos Filosóficos-Económicos” de Marx, que foram sempre marcadas como “(Manuscritos)” para haver uma uniformização racional das notas que referem este livro.

⁴ No orig: “M. de 1844.M.”, ou seja, o mesmo livro citado, os “manuscritos económico-filosóficos” de Marx.

⁵ No orig. existe uma inscrição “O enriquecimento...” que foi retirada desta edição isto porque E.S. está no fim de uma página e escreve a palavra que lhe vai abrir o assunto seguinte, ou seja, é uma inscrição que funciona como uma mnemónica e não com valor para o texto.

⁶ No orig. a abreviatura “f.”, a leitura desta abreviatura é conjectural, pode também ser “função”, entre outras hipóteses. No entanto como a palavra “factor” aparece em seguida nesta mesma enumeração, pensamos que não será problemática esta escolha.

⁷ Vírgula retirada.

⁸ As chavetas estão a caneta azul.

⁹ Retirada uma aspa que está ímpar com as outras.

¹⁰ O espaço entre linhas foi retirado, aqui parece-nos que não tem razão de ser mantê-lo.

¹¹ No orig. falta um espaço entre esta caixa e o título seguinte.

¹² Acrescento a caneta azul, numa letra muito compacta mas legível “(Manuscritos)”.

¹³ “Tal é a 1 do a.”, podia ser “a primeira função”. De qualquer modo falta uma palavra entre “1” e “do a”.

¹⁴ No orig. “multiforma”, corrigido a lápis.

¹⁵ Abreviatura de leitura conjectural “emp.”.

¹⁶ Acrescento a caneta azul, numa letra muito compacta mas legível.

¹⁷ Acrescento a caneta azul, numa letra muito compacta mas legível.

¹⁸ Acrescento a caneta azul, numa letra muito compacta mas legível.

¹⁹ Conjectural. Está escrito numa letra compacta sobre letras dactiloscritas.

²⁰ Julgamos que a inscrição: “...(m), “, corresponda a “manuscritos”, embora com um grau razoável de dúvida.

²¹ Aparece, no fim da página numa letra minúscula manuscrita a lápis “carta a Starkenburg”. Julgamos que esta nota é referente à citação usada por E.S.

²² A abreviatura é “M.”. Não temos a certeza se esta abreviatura quer dizer “Marx” ou “Manuscritos”, mas dado que a citação dos “Manuscritos” é recorrente colocámo-la como sendo essa.

²³ Acrescento a caneta azul, numa letra muito compacta mas legível.

²⁴ Há aqui um número ímpar de comas e aspas “‘estilo’ primitivo” “, parece-nos que não fica errado como pusemos “o estilo primitivo”, suprimindo as comas e uma aspa.

²⁵ Não soubemos desenvolver esta abreviatura. Poderá ser “espelhamento”? Não sabemos, por isso deixámos a abreviatura.

²⁶ A abreviatura “consid.” também podia ser desenvolvida como “considerando”. O sentido não é afectado numa ou outra das opções.

²⁷ Por critério de uniformização omitiu-se “de 1844”.

²⁸ Foi introduzida uma vírgula, substituindo um ponto que está no orig.

²⁹ “mas” no original.

³⁰ Antes desta linha havia uma que tinha a inscrição “ do ” “ . Retirámos porque não tem seguimento com o resto do texto.

³¹ Inscrição retirada “I” porque no texto mais à frente não aparece nenhum “II”, uma enumeração de razões não pode ter só uma razão porque assim não é uma enumeração. Tem que ter pelo menos duas.

³² A abreviatura que está no texto é “abst.”.

³³ Inserido a lápis.

[10.2.]

Teoria Geral da Forma¹

[Ernesto de Sousa]

“ a sabedoria poética encontra o número enquanto a sabedoria reflectida é do número que parte”

“E isto significa que há duas definições de harmonia: uma em que o número é ingénuo e está no mundo da relação, outra em que o número é inteligível e o seu mundo é o da proporção” _____

ALMADA, “mito-alegoria-símbolo”, p.9 ^a

^a O título completo do livro é “Mito : alegoria : símbolo : monólogo autodidacta na oficina de pintura” / José de Almada Negreiros, impresso em 1948, pela Bertrand.

[10.2.1.1. Índice]

TEORIA GERAL DA FORMA²

AS GRANDES ESTRUTURAS

espaço

tempo movimento

tipologia passagem ao sentido

(ver teoria geral do sentido, ou sentido e significados)

topologia³

A FORMA ESCULTÓRICA – teoria geral

escultura e espaço

A RELAÇÃO ESCULTURA ARQUITECTURA

(a relação “espontânea”, “popular”)

FENOMENOLOGIA DO MATERIAL ESCULTÓRICO

[10.2.1.2. Índice de E.S. (variante)]

TEORIA GERAL DA FORMA

AS GRANDES ESTRUTURAS

o espaço

geométricas

horizontal

quadrado

vertical

círculo

o movimento

a escrita

queda⁴

ascensão⁵

tipologia

relação com as estruturas

ex: roupagem em Z, roupagem na vertical

Topologia⁶

A forma escultórica

escultura e espaço

escultura e arquitectura

escultura e matéria

[10.2.2.]

Para a Teoria Geral da Forma

O Material

Observações sobre uma fenomenologia da matéria e do material na obra do escultor.⁷

A matéria no escultor “popular” e no “erudito”.

Para o estudo da matéria.

A matéria como factor determinante, mas, para começar, uma matéria imaginada, imaginária – e sobretudo, matéria de predilecção. (ver Dupont)^b

Vejamos o caso do granito e respectiva tecnologia. Esta supõe uma prévia imaginação da dureza, de função, e finalmente um instrumento, a ferramenta, prolongamento do braço, do corpo; prolongamento do gesto.

“Les objets ne sont finalement que des complexes de tendances, des resaux de gestes” (Dupont)⁸

Toda a técnica é técnica do corpo (Mauss), toda a tecnologia é, face à matéria privilegiada, corpo a corpo.

Este é o trajecto antropológico (que a tecnologia homologa): troca incessante e dialectiva ao nível do imaginário entre os impulsos e a força de apreensão do mundo para si e as intimações desse mundo, objectivas, as do meio social, natural, cósmico. A cultura não surgirá assim tanto como a forma geral da restrição, como o quer Lévi-Strauss, mas uma ferramenta MAIS.

A matéria passa assim de obstáculo bruto ou fugidio a parte do *environnement*⁹ de Pavlov ou o meio humano de Piaget (Durand)^c, entra na constituição de um espaço de protecção.

^b Nota do autor: “(v)Dupond 46”. Um livro deste autor, na página 46, trata deste assunto que está a ser discutido no texto. Pensamos que será grafado “Dupont” e não “Dupond” como aparece uma vez. No entanto ainda não conseguimos localizar o autor. Talvez seja um autor canadiano, etnólogo, folclorista, de nome Jean-Claude Dupont porque há uma referência, mais à frente, ao “escultor popular canadiano”. Mas isto é apenas uma hipótese que é bastante insegura.

Importância da casa. A sua solidez. Exemplo: por fora granito[,]¹⁰ por dentro madeira (talha) e ouro, imagem de intimidade. É um complexo material.

Os azulejos, os estofos [,] têm função idêntica.

No Sul o prolongamento do espaço amado para o exterior, e os equívocos da pedra de Ançã^d...

Ainda mais para o Sul, a inversão matéria e os estuques passam a ser usados como decoração exterior.

Não obstante é necessário estudar a fenomenologia da matéria privilegiada. Exemplo: o granito do Norte. Mas ao invés de Bachelard, os valores deduzidos é que são a verdadeira matéria-prima e a matéria propriamente dita, matéria segunda. De resto a matéria do objecto estético é apenas parte da intimação natural, social, cósmica. O granito fez a casa? Seria mais correcto dizer: a casa fez o granito. Outros elementos naturais mais “antigos”, a chuva e o vento. o frio ou o calor, um abrigo para cozinhar os alimentos, os próprios alimentos, a “cama” para amar, são anteriores. E uma anterioridade maior é ainda o impulso para se elevar (a conquista da verticalidade na criança), o impulso digestivo, o impulso sexual. A estes impulsos verdadeiramente primevos corresponde uma rede de outros impulsos (o gregário, por exemplo), imagens primevas e tecnologias, isto é, então, ferramentas e matéria.

Há uma diferença entre a matéria-para o escultor “popular”, e a matéria-para o escultor “culto”.

Sim, de um modo geral.

O escultor “popular” está mais perto da matéria, e de a ter incluído nos seus esquemas humanos, no seu imaginário: o trajecto antropológico é mais curto.

Entre o homem, a ferramenta e a matéria o espaço é mais uniforme.

No escultor “culto”¹¹, e sobretudo no escultor académico [,] a liberdade do gesto perde-se mais num formulário tecnológico e intelectualmente abstracto. O objecto estético, sem evidentemente perder a sua dominante espacial, aproxima-se do discurso e da sua linearidade: é mais literário. A liberdade de múltiplas leituras menor.

^c Nota do autor: “(Durant 45)” Referindo uma página de um livro de Gilbert Durand, poderá ser que as referência a Piaget sejam citações feitas por Durand no livro que está a ser consultado por E.S. Em princípio será o “Structures Antropologiques de L’imaginaire” mas nada nos indica inequivocamente que seja.

^d As pedras de Ançã são referidas no texto por E.S (“pedra de Ançã” como metonímia de “esculturas em pedra de Ançã”). Foram elaboradas por Jacinto Vieira, citado pelo autor mais à frente.

Quando na arte moderna se apela para o *ready made*^e, para o acaso e para o gestual, é um esforço para reencontrar essas liberdades restringidas pela cultura (agora no sentido de um Levi-Strauss). A liberdade do gesto é a liberdade.

Também quando – como Moore – se procura a verdade da matéria. E até na pintura matérica... Há aí um regresso a uma espontaneidade primeva perdida.

Evidentemente entre o “popular” como o entendemos e o “culto”, e sobretudo o académico, há um número grande de degraus.

Na escultura “popular”¹² da arte tribal, por exemplo, (ver Ernesto Veiga de Oliveira^f, *Arte Africana*, Lisboa, 1968)¹³ há com alguma frequência uma maior proximidade da matéria (estrutura dos troncos de árvore, inclusão de objectos naturais), dos materiais. Sem deixar de ser rigorosamente canónica na maior parte dos casos, um imaginário que tem que ver com uma ideologia animista, está mais perto também das intimações naturais, e a própria tecnologia, como não podia deixar de ser [,] reflecte isto mesmo. São em geral civilizações da oralidade – e essa é a principal razão deste facto, não uma ilusória primitividade cultural. É a “presença real do mito” a que se refere Ernesto Veiga de Oliveira. Considerações idênticas são aplicáveis, no nosso caso, às civilizações pré-romanas¹⁴ e, em larga medida, às pré-românicas e românicas da Península. Daí que a distinção entre arte popular¹⁵ e a maioria da nossa arte medieval não seja tão nítida entre aquela e a dos escultores coimbrões do século XVIII, um Jacinto Vieira^g ou um Machado de Castro no século XVIII, os académicos no século XIX e XX.

Mas a proximidade volta a ser maior, entre um Franklin^h e um Henry Moore.

^e Literalmente quer dizer “o já feito”, “o já produzido”. E foi Marcel Duchamp o primeiro a usar de uma forma artística, sistemática objectos *ready made*. A sua famosa obra intitulada “fonte” é paradigmática: um urinol comum de loiça é invertido e colocado como escultura e assinado com pseudónimo “R. Mutt”.

^f Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) concluiu os cursos de Direito e de Ciências Histórico-Filosóficas respectivamente em 1965 e 1973. A partir de 1965 foi subdirector do Centro de Estudos de Etnologia. A partir de 1973 substituiu Jorge Dias (que falecera) na direcção do Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Doutorou-se *Honoris Causa*, pela Universidade de Évora em 1985. Publicou inúmeros estudos sobre folclore, arte popular, arquitectura, festividades, romarias, entre muitos outros, em várias publicações nacionais e internacionais.

^g Jacinto Vieira foi um escultor barroco português, de que pouco se sabe, a não ser que foi o autor das pedras de Ançã, de santos e santas que estão no convento de Arouca. As pedras de Ançã são referidas no texto por E.S. (“pedra de Ançã” como metonímia de “esculturas em pedra de Ançã”).

^h Franklin (1919-1968) é um escultor popular, um imaginário, que foi descoberto, valorizado e estudado por E.S. Há um magnífico texto do autor sobre ele que foi reeditado no volume “Ser Moderno... em Portugal”. Usava muitas vezes raízes aproveitando-lhes as formas. Pode-se dizer que é um caso notável de um artista português da *Art Brut* (termo cunhado por Dubuffet e que, parece-nos que Ernesto nunca usa, talvez por achar que arte só há uma seja ela erudita, popular ou bruta).

[10.2.3.]

Para a Teoria Geral da Forma**Do Ponto de Vista Genético**

Uma forma... a forma, tem geralmente uma raiz genética, quer se trate propriamente de “uma forma”, [de um] fonema,¹⁶ ou de uma forma num sintagma qualquer, uma figura, por exemplo – é o que estuda um Baltrušaitisⁱ, quer se trate do arco de querena ou dos diabos com Asas de Morcego, ou o quadrúpede de duas patas.

Mas a forma pode estudar-se estruturalmente (como no domínio da linguística diacrónica) Aí, partindo do seu carácter arbitrário, há paradigmas e sintagmas, formas elementares e suas combinações (estruturas) a estudar.

O estudo de tipos (tipologia) corresponde ao estabelecimento de paradigmas que podem informar toda uma série de produções independentemente da respectiva origem. É o caso do nosso estudo de cabeças de “Senhores” [de] Franklin.

Para estudar as estruturas é necessário também fazer a decomposição elementar (“fonética”) da forma. Exemplo: formas¹⁷ paralelas, verticais e/ou horizontais. Formas em ziguezague¹⁸. Este estudo tem necessariamente que se enquadrar numa estética do tipo Arnheim.

Assim se define uma necessidade formal interna. Topologia.¹⁹

Mas o assunto não fica por aqui. Ou por outras palavras: nenhuma teoria geral da forma é possível, sem alargar o âmbito da observação para lá da forma ou do tipo plástico. Este alargamento é também necessário a um estudo estruturalista.

Neste sentido:

Há uma interdependência (e logo um arbítrio) entre a forma e a respectiva tematização (Husserl).

ⁱ Refere-se ao historiador de arte russo-lituano Jurgis Baltrušaitis (1903-1988), filho do poeta homónimo. Este historiador foi discípulo de Henri Focillon (1881-1943), em Paris, a partir de 1924. Casou com a filha do seu mestre. Foi um medievalista e orientalista e muitos dos seus estudos visam a teratologia. “Moyen Âge Fantastique” é um deles. Embora tenha publicado principalmente em França continuou a grafar o seu nome como Baltrušaitis não o tendo franconizado. De qualquer das maneiras para E.S. teria sido impossível grafar este carácter numa máquina de escrever.

Como método de trabalho, podemos considerar que o tipo, a forma, se oferece arbitrariamente ao sentido – e é este que decide das respectivas opções.

Exemplo:

O quadrúpede de duas patas.

²⁰ Este tipo de animal “fantástico” foi oferecido aos artistas e pensadores do século XV, já sabemos como (Baltrušaitis). Mas como foi pensado? Quais as significações, e o sentido último, que lhe foram atribuídos? É isto que interessa. Aí só um estudo antropológico do imaginário, com todas as suas componentes sociológicas, tradições, etc., pode fornecer a resposta.

Outro exemplo:

A raposa

Para o camponês é um animal real de observação corrente mas o que importa são

tradições-tipo plástico

tradições míticas e folclóricas

imaginário, simbolismo²¹.

Pela sua existência familiar-ameaçadora a raposa excita as imaginações, tanto mais que há todo um fundo europeu da raposa-*trickster*ⁱ, de que o romance ²² célebre será apenas um caso exemplar. (ver Kerényi^k)²³

Mais

a raposa é fundamentalmente fugidia e ameaçadora (ver Dupont, esquema do animado)²⁴

ⁱ *trickster*, adjectivo inglês que designa, grosso modo, um aldrabão, algo que prega partidas, algo que é espertalhão e que engana.

^k Károly (Carl, Karl) Kerényi (1897-1973) foi um estudioso de origem húngara da mitologia greco-romana e das religiões comparadas. Foi amigo de Jung e manteve também larga correspondência com os escritores Thomas Mann e Herman Hesse. Os seus estudos centrais visam os mitos como imagens arquetípicas (Prometeu, condição humana; Dióniso, a vida imparável; Asclépio, o médico; Elêusis, os rituais, mistérios; Deméter e Perséfone, a dupla mãe-filha).

[10.2.4.]

[Fenomenologia do Material Escultórico] ²⁵

Há uma fenomenologia da matéria, que é de grande importância para o estudo do objecto estético e, em particular, da escultura.

Diga-se desde já que devemos entender a noção de escultura como uma noção limite.

Guillaume Apollinaire (*Les Peintres Cubistes*, Paris, 1922, p.9).²⁶ Fez cerca de 1912 a seguinte observação, que corresponde bem a uma situação moderna, e até futura, para a época do poeta: “Dès que la sculpture s'éloigne de la nature elle devient de l'architecture” Se esta ideia se acomoda bem à escultura actual (a “natureza” de um Moore ou um Paolozzi¹, a “arquitectura” de um Pevsner^m), ela tem para nós, na generalidade²⁷, um mérito evidente; o de nos lembrar que um dos limites da escultura é a arquitectura. Não só pelas razões de Apollinaire, mas porque a escultura propõe novas leituras ao espaço onde se presentifica, e é influenciada pelas possíveis leituras deste. Outro limite é a pintura. Para o sentirmos, bastaria lembrar o baixo-relevo ou a pintura em “trompe-l'œil”, que estabelecem taxinomicamente a passagem de um género ao outro. Mas as razões de contacto podem ser mais profundas, e estabelecer-se em termos de leitura. Com efeito, quando integrada num conjunto arquitectónico o espaço de leitura da escultura é com frequência limitado, e pode ser aproximado do espaço de leitura do quadro. É o que acontece em geral nos retábulos mesmo em esculturas de vulto. Por outro lado, a escultura pode ser pintada – o que põe novos problemas.

A matéria a que nos referimos aqui, é a de uma escultura-limite, convergência daqueles limites. É, precisamente, uma escultura considerada entre parêntesis, considerada na sua intimidade material, diríamos quase²⁸ sensível por dentro. Esta escultura assim considerada é um feixe de gestos: os gestos do escultor. E o que foi exactamente esta matéria nos gestos do escultor?

“Odeio esta pedra que me afasta da minha estátua” – [teria exclamado]²⁹ Miguel Ângelo ao esculpir o célebre “David”.³⁰

Compreende-se a ambiguidade desta relação afectiva: a matéria odiada será um dia matéria de amor. É no cerne desta relação que nos procuramos situar.

¹ Eduardo Paolozzi (1924-2005), foi um escultor escocês de ascendência italiana. Foi um dos primeiros cultivadores da Pop Art usando fotografias de revistas em colagens. Mas é mais conhecido como escultor, tendo realizado algumas encomendas de arte pública, nomeadamente a decoração em mosaicos da estação de Tottenham e uma estátua de Newton segundo um famoso desenho de William Blake, em 1995.

^m Antoine Pevsner (1886-1962) foi um escultor pioneiro da vanguarda artística russa nomeadamente do Construtivismo, e da Arte Cinética.

É a matéria da escultura um factor determinante desta? Sim e não. Determinante é a matéria imaginada, imaginária; não a matéria em si. Para o escultor a cada matéria corresponde uma estrutura tendencial, aquilo a que Gilbert Durand (*Structures Anthropologiques de L'imaginaire*, Paris, 1963, p.46)³¹ chama matéria de predilecção, quer se trate da matéria de predilecção ambígua que referimos, ou de uma outra, onde primam as motivações fascinantes – como noutro lugar descrevemos a propósito de Franklin e das suas raízes.³²

Poderíamos partir de uma divisão simples: matéria dura – matéria dútil. Mas se a natureza da pedra podia ser um dos motivos do “ódio” de Miguel Ângelo, não parece que a dureza maior do granito das “Pedra dos Namorados” tenha dado lugar a semelhante constelação afectiva. A familiaridade com a pedra³³ e a natureza “frustre”³⁴ das intenções do escultor, justificarão porventura o sentimento que temos de um tratamento ingenuamente amoroso; de gestos lentos, e simplesmente solenes.

Mas continuemos a considerar o granito, e tentemos um primeiro *approche*³⁵ da estrutura tendencial a que nos referimos.

Bachelard, cuja divisão “materialista” não seguimos, refere-se subtilmente a uma “adesão apaixonada às certezas de um objecto duro”.([Bachelard], *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948, p.68)³⁶ E³⁷ estuda a psicologia do *homo faber*³⁸, nas suas relações tecnológicas com a matéria. Todavia o que nos apreça anterior, primevo, é a imaginação gestual, que é também obviamente imaginação de dureza, de planos de clivagem ou de homogeneidade pétrea, de forma e função; e finalmente, de instrumental, de ferramenta. Mas ferramenta prolongamento do braço, do corpo; prolongamento do gesto. Neste caso, gesto e corpo fazem um. Mas corpo “*apprivoisé*”, seguro e livre (Dufrenne)³⁸. Toda a técnica do escultor é bem, como na célebre definição de Mauss, uma técnica do corpo. E toda a descrição da tecnologia em face da matéria privilegiada é descrição de um corpo a corpo. Em vez do “pensamento na palavra” a que se refere Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la Perception*, p. 209). Diríamos que há um pensamento no gesto. É este pensamento, em última análise, que constitui a matéria-prima, a qual associada à matéria bruta vai constituindo uma estrutura tendencial.

“Les objets ne sont finalement que des complexes des tendances, des réseaux de gestes” (Dupont)³⁹

Eis pois o trajecto antropológico que a tecnologia homologa⁴⁰ : troca incessante e dialéctica ao nível do imaginário entre os impulsos, as tendências e a força de apreensão do mundo para si – um pensamento objectivo – e as intimações desse mundo, subjectivamente imaginadas, intimações sociais, naturais e cósmicas. Neste contexto, a cultura, nas suas várias acepções é ferramenta também. (Há

ⁿ Aqui aparece “homo faber” julgamos que, neste caso particular, E.S. está a indicar o itálico e não a sublinhar. Em latim, a expressão quer dizer “o homem que faz”, ou “o homem que fabrica (utensílios, coisas)” e que assim domina (ou tenta dominar), a natureza. Max Frisch fez um magnífico romance, e Hanna Arendt cunhou o conceito. Opõe-se ao “homo ludens”, que é o Homem enquanto usufruidor do jogo e das actividades lúdicas (vide o belíssimo livro de Huizinga com este título). É uma expressão alternativa, para nomear o ser humano, a “homo sapiens”. É o homínido “que faz”. “que trabalha”, “fabrica”.

uma cultura restritiva – a que se refere um Lévi Strauss, mas não nos parece considerável no verdadeiro acto criador dador de novas realidades).

(A pintura gestual ilustra directamente esta descrição; o gesto teatral analisado por Brecht confirma-a).

Para o escultor a matéria não é assim nunca, verdadeiramente, matéria bruta. Até no “ódio” de Miguel Ângelo havia intenção apaixonada às certezas do objecto duro⁴¹. A matéria é parte constituinte do envolvimento humano (Pavlov), do meio humano (Piaget). É espaço de protecção.⁴²

MATÉRIA, GESTO E ESPAÇO

Um dia um construtor de barcos (um calafate) contou-nos o seguinte. Ele, ia a passear, era o seu Domingo. Deitado sob as árvores, olhava o céu. E o que via nas árvores, eram pranchas para a caverna, para a querena. Mais do que matéria bruta as árvores eram para ele, já, a objectivação de uma estrutura pensada, uma forma-gesto, parte de uma construção, de um espaço. Mas para o construtor de barcos, de cadeiras, ou se casas (cujas qualidade objectivamente estética não dê lugar à criação) esse espaço é determinado por rígido esquema, padrões impessoais. Para o arquitecto (autêntico) trata-se de criar um novo espaço. É também essa, embora numa outra ordem, a intenção do escultor.

Esse novo espaço intencional, os gestos tendenciosos (a tecnologia nunca é inteiramente predeterminada no caso do artista criador), são facetas, linhas estruturais de um pensamento, no sentido referido, de um saber, para empregar um termo que Sartre foi buscar a Husserl.

Voltamos agora ao problema da leitura. Feixe de gestos-pensamento, o objecto escultórico transitoriamente final, é um todo. Uma nova intimação proposta a novos envolvimento humanos. Neste sentido instaura um novo código – no qual a sua natureza pétrea, por exemplo, pode fornecer signos para várias leituras possíveis (várias porque a escultura se instala no espaço e o seu tempo é previamente indeterminável). Mas a matéria ou matérias de uma escultura não deixarão de fornecer uma carga simbólica; e o convívio para que nos chama excede a função de linguagem. Outras funções se deveriam considerar: expressiva, denotativa ou referencial, fática ou de contacto, poética simbólica, e até... metalinguística (Roman Jakobson).

Uma palavra para a diacronia de uma escultura, que interessa⁴³ em primeiro lugar ao entendimento ou seu aspecto material.⁴⁴

Como estudamos noutro lugar todo o objecto estético “é o sensível na sua glória”.

Relativamente ao tempo também o objecto estético se distingue do puro imaginário, o que ainda é mais evidente tratando-se de escultura.

Com efeito:

O imaginário é sem tempo (ver Dupont)⁴⁵. “L’espace, forme a priori de la fantastique” (Durand, [*Les structures anthropologiques de l’imaginaire*])^o. Ao objecto estético corresponde uma consciência íntima do tempo (Husserl).

46

O tempo da escultura, ou melhor, a consciência íntima que temos do tempo perante uma escultura – é um tempo de acção. Isso pode não ser tão evidente em pintura.

Uma pintura apresenta-se em uma ordem de simultaneidade (o tempo é-lhe interior).

Uma escultura apresenta-se em ordem de sucessão (correspondências de tempo interior-exterior).

Em escultura o tempo é um valor da respectiva matéria.⁴⁷

Quando uma escultura se nos presentifica, é sempre o momento de uma evolução – mesmo que isso aconteça no acto da criação que é sempre um acto aberto. Uma escultura tem um passado (que conduziu ao seu transitório acabamento ou simplesmente à sua epifania para mim); um futuro (que parte dela para se produzir em outros estados, no sentido saussureano, outras situações, no sentido sartreano). A usura por exemplo contribuirá para este novo aparecer. É um caso particular.

Por outro lado, o próprio espaço da escultura se transforma em tempo (variável por exemplo com a variabilidade das leituras). Ora esse espaço é um espaço material porque não é o somatório dos vários perfis mas um espaço íntimo, matéria glorificada. Temos assim que na sincronia que uma escultura é, no acto da sua presentificação[,]⁴⁸ se gera uma consciência íntima do⁴⁹ tempo (Husserl), uma constante destruição dessa epifania, num contexto de acção, e acção desfrutadora de matéria. Pode-se pensar uma pintura (e até, talvez obnubilar por momentos a respectiva matéria), mas uma escultura tem que ser agida. E agida por dentro, através e ao encontro da sua própria matéria. Ao contrário da pintura, a escultura em geral incita ao movimento de quem a consome, à acção. Um movimento que terá sempre que ver com os gestos do escultor.

Por outras palavras: uma pintura vê-se, uma escultura manipula-se.

Nota sobre o caso Beuys: gestos e matéria, *happenings*.^{p 50}

^o No orig. acrescento a grafite “Durand (9)”. Trata-se de Gilbert Durand. Gilbert Durand (1921-) foi antropólogo e sociólogo cujo livro mais capital é o “Structures Anthropologiques des Imaginaire” de que há notícia, no espólio, na caixa 64 (notas soltas), de ser de conhecimento profundo por E.S, além de nestes texto citado pelo menos uma vez directamente. A citação é desse livro que tem um capítulo que é, exactamente, “L’espace, forme a priori de la fantastique”, por isso, neste caso, podemos recuperar a informação do livro em questão.

^p Um *Happening* é uma performance, ou um acontecimento, dirigido, programado, ou espontâneo, que ocorre com intenções artísticas de qualquer espécie. A partir dos anos sessenta foram célebres muitos *happenings*.

[10.2.5.]

A Relação Escultura-Arquitectura

“Dés que la sculpture s'éloigne de la nature elle devient de l'architecture»

(Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, 10^{ème} Ed, Athéna, Paris, 1922, p.79.)

A arquitectura é – em geral, o reflexo de uma ordem, da ordem. A escultura exprime, mais provavelmente, a desordem, senão a irreverência, a resistência activa da tradição, a resposta da terra à cidade, etc. Com frequência a colaboração do artista “erudito” com o “popular” é uma colaboração ao nível do binómio arquitecto-escultor; ou melhor, segundo uma terminologia menos actual (e ainda válida para hoje: apontaremos um exemplo em Ponte de Lima, ao fazermos a monografia de um dos seus imaginários canteiros actuais mais eminente – e que é também mestre-pedreiro), entre um prático “autor do risco” e um mestre canteiro ou pedreiro.

Analisaremos duas obras em que estes fenómenos podem verificar-se, uma do século XVI – a Casa da Misericórdia, de Viana do Castelo –, e um prédio rústico actual.

Casa da Misericórdia, Viana do Castelo. Concebida e dirigida de início pelo mesmo mestre vianês João Lopes, o Moço. Construção de 1520 a 1589.

O risco deste edifício é “erudito”, na acepção em que entendemos o tema: obediência a um tema, um programa construtivo, figurativo, etc. A inclusão deste edifício num ciclo culto é tão óbvia, que ele constitui exemplar único em Portugal – é habitual compará-lo a um palácio veneziano... Mas uma coisa é compreender uma fórmula (arquitectónica, ou pelo menos decorativa), outra é a sua execução. E a mão que executou estes atlantes, estas cariátides, máscaras, etc., era camponesa e bem regional. O resultado constitui uma deliciosa obra híbrida.

Prédio rústico em Ponte de Lima; Quinta das Fontainhas, propriedade do Sr. Vilar (inquérito a efectuar proximamente).

O risco deste edifício inspira-se dos solares que abundam na região: em breve determinaremos com rigor o respectivo responsável (ver considerações do autor de alguns projectos de prédios urbanos da

vila, na monografia sobre o canteiro Pires Trigo. As esculturas são de uma família de imaginários, dos mais significativos de Ponte de Lima: o canteiro António de Araújo (o “Periquito”), falecido durante o curso do nosso trabalho de uma silicose pulmonar, e dos seus dois filhos, que lhe continuam a obra. Esta série de “músicos” é tema tradicional dos canteiros da região (a comparar com os “músicos” dos barristas de Barcelos).

[10.2.6.]

[Esboço] Para o Estudo da Escultura⁵¹

⁵² Reduzir a escultura à sua especificidade.

1. O material e a sua estrutura tendencial. O David de Miguel Ângelo e as raízes de Franklin. Na escultura moderna, importância da matéria sobre o material, e a estética dos restos.

2. O gesto. Os gestos do escultor (e do pintor) filmados ao “ralenti”. O barbeiro gestual. Pintura gestual, e o gesto em teatro. Brecht. A significação gestual “imaneente à palavra” segundo Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la Perception*, p. 209)⁵³

O gesto e o corpo, um corpo “apprivoisé”, seguro e livre (Dufrenne) ⁵⁴.

3. O material, o gesto e o espaço. Relação com a arquitectura. Exemplo simples do construtor de barcos ao contemplar as árvores⁵⁵ e o escultor popular canadiano [] citado no [] exposição “Barristas e Imaginários”. Elas são já para ele um material com uma estrutura tendencial, uma forma-gesto e uma forma construtiva, uma composição, um espaço. Mas para o construtor de barcos ou cadeiras esse espaço é determinado segundo um esquema, um padrão limitado de utilidade. Para o arquitecto a utilidade junta-se à necessidade de criar um novo espaço. É uma necessidade que predomina no escultor.

Escultura enquadrada (quadro arquitectónico), escultura livre (o que só pode encontrar-se em certos objectos escultóricos mágicos e na escultura moderna). (E mesmo assim...)⁵⁶

4. Mas esta escultura é, também, e sempre, o instrumento de um pensamento de um saber. ⁵⁷ Ver obras anteriores, Sartre, Husserl. Unidade estrutura objecto – estrutura mental⁵⁸.

O signo, o significante e o significado. Mas não só cada objecto estético (de grande estilo) instaura um novo código, sempre renovável, como é apelo a convívio que excede a simples função ou funções da linguagem. (Ver estas funções: expressiva, denotativa ou cognitiva ou referencial, fática ou de contacto, poética e até metalinguística). (Roman Jakobson, citado por Lefevre, *Le langage [et la société]*, p.100). ⁵⁹

5. Indivíduo e sociedade na criação do objecto escultórico.

6. Uma escultura considerada em si própria e momento de uma evolução. Uma escultura tem um passado (que conduz à escultura) e um futuro (que parte dela e se reproduz em cada estado ou situação). O estado em Saussure, a situação em Sartre.

O aparecer da escultura de um ponto de vista sincrónico e de um ponto de vista diacrónico. O problema das origens.

[10.2.7.]

[Para] a Teoria Geral da Forma

Articulação

As noções de IMPLOSÃO (articulação sistente)

EXPLOSÃO

Pronunciar **alla** ou **al-la**

fronteira **al/la**

de sílaba

(implosão depois de explosão)

Ponto vocálico (primeira implosão) – pertence já à análise do ataque - ver teoria dos regimes⁶⁰ transitórios.

O ponto vocálico é a SONANTE e CONSONANTES são os sons que precedem ou seguem a mesma sílaba.

Mas, não esquecer

Que os significantes auditivos têm exclusivamente carácter linear;⁶¹ decorrem só no tempo, e os significantes visuais podem oferecer complicações simultâneas e múltiplas dimensões.

Sintagma

relações associativas paradigma

O que é da palavra e o que é da linguagem. O sintagma só o é verdadeiramente quando é uma formação da linguagem, uma solidez sintagmática.

[10.2.8.]

SIGNIFICADO GERAL DA COMPOSIÇÃO

ARTICULAÇÃO

DESCONTINUIDADE

“A linguagem humana é articulada – em comparação com os gritos dos animais, os gemidos de dor ou de prazer, os palreios (“gazouillis”) das crianças, enfim, em comparação com as “expressões naturais” (Henri Lefèvre, *Le Langage et la société*, p.53: “Niveau d’articulation et intelligibilité”).⁹

HUMANO / NATURAL-INARTICULADO (CONTÍNUO)

PASSAGEM (erótica ou mística⁶²) DO DESCONTÍNUO AO CONTÍNUO, do contínuo ao descontínuo: destruição do SER FECHADO (Georges Bataille, *L'Erotisme*, p.17 e seguintes e especialmente p.22)⁶³

(DISSOLUÇÃO das formas constituídas (ob. cit. p.23).

CORPO–CASA–COSMOS (Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano*, p. 134): organização do corpo (da casa, da cidade (idem, p.46) []) como uma hierofania cósmica (idem, p. 123). Existência ABERTA ao mundo (Idem, p. 127) [,] microcosmo (Idem, p.129 e sobretudo p.130)[,] o homem aberto à hierofania, não se confunde com o cosmos, é CONTÍNUO e DESCONTÍNUO.

A concepção do CORPO HUMANO (NU) como qualquer coisa de idealmente organizado não é a procura de um cânon arbitrário. Vitruvius, que traduz ideias mais antigas, identifica as normas para a construção de edifícios sagrados às proporções do corpo humano (ver Kenneth Clark[†], *O Nu*, e principalmente Mathila Ghyka[§], *Le Nombre d'Or*, [Vol. 2] *Les Rites*)[†]. Com os pitagóricos, a articulação

⁹ Nota do Autor: “HL, “Le Langage et la société” p.53: “Niveau d’articulation et intelligibilité”.”. Trata-se do sociólogo e pensador francês Henri Lefèvre, o título citado por E.S. tem a primeira edição em 1966.

[†] Kenneth Mackenzie Clark (1903-1983) foi historiador e crítico de arte. Foi director da National Gallery de Londres nos anos que antecederam e ocuparam a Segunda Guerra. Publica em 1956 o estudo “The Nude” (traduzido para português por E.S.) Foi professor de História de Arte e divulgador da cultura artística na televisão inglesa em programas e documentários. Algo conservador nas suas posições apenas reconhecia mérito a poucos artistas seus contemporâneos, um dos quais Henry Moore.

[§] Matila Ghyka (1881-1965), escritor romeno, diplomata, matemático e historiador de arte. Fez estudos sobre a proporção em arte. “Essai sur le rythme” (1938) é o mais famoso livro deste autor. Depois da 2ª Guerra abandonou a Roménia para se tornar professor convidado de Estética em várias universidades dos Estados Unidos. Durante toda a sua vida se interessou pelos temas da beleza e perfeição da proporção, e da geometria sagrada (disciplina de carácter matemático-esotérico que procura encontrar por meio de regras numerológicas as proporções místicas e mágicas tanto na Arquitectura, como na arte em geral, como na Natureza). O grande ídolo de Ernesto, Almada, foi um cultivador profundo e profícuo deste tipo de estudos, constituindo o seu painel “Começar” uma espécie de tratado ou manifesto de Geometria Sagrada (pode ter sido pelo estudo de Almada que Ernesto se tenha vindo a interessar por esta matéria).

musical, etc., poder-se-ia fazer idênticas constatações. (Ghyka, [*Le Nombre d'Or*, vol.] II, p.31, referência⁶⁴ [a] Vitruvius, e sobretudo, [vol.] I, p.40).

O HUMANO É ARTICULADO E DESCONTÍNUO. O NATURAL É CONTÍNUO. A procura de uma composição é sempre uma tentativa de conciliar, abrir a estrutura descontínua e fechada do humano ao todo, ao contínuo; a eurtímia, a simbologia, etc. são hierofanias... Importância particular da COMPOSIÇÃO BARROCA segundo esta perspectiva: ESPAÇO ABERTO.

⁶⁵Na verdade, se analisarmos as diferentes composições “voluntárias”⁶⁶ realizadas pelo homem (sobre uma ideia de corpo, sobre a casa, sobre a cidade e o cosmos... da escultura à arquitectura – que jogam directamente com necessidades espaciais; da pintura que joga indirectamente com essas necessidades, domínio pois, mais exclusivo, dos valores; enfim, da poesia, que é sempre consciencialização compositiva do arbitrário dos signos linguísticos; da música, essencialmente da composição mas...⁶⁷) verificamos uma opção mais ou menos obsessiva entre o finito e o infinito, espaço fechado e espaço aberto. Nas composições do primeiro⁶⁸ tipo, a “obra” seria⁶⁹ uma célula euritmica com o todo (e o espaço mesmo seria essencialmente limitado, como em certas composições físicas modernas); nas de segundo tipo, a obra é aberta, é uma assíntota^u, não repete, tende para o todo. É deste tipo a composição barroca.

Na verdade esta opção é, teoricamente arbitrária. Na prática, e na prática das obras, ela traduz uma estrutura, e, o que quer ⁷⁰ que pensem os estruturalistas ortodoxos, uma psicologia, uma sociedade com a sua história⁷¹, uma economia, etc., determinadas.

Pode pensar-se uma obra de arte onde tal opção não esteja teoricamente implícita, onde o subjectivo e o objectivo, o figurativo e o não-figurativo, o abstracto e o concreto, a forma e o conteúdo, estejam evidentemente, obsessivamente presentes, como entidades cuja definição não é definitiva, cuja indefinição não é obstáculo a nenhuma determinação futura, antes lhe funda o princípio e a necessidade respectivos?

Essa será a obra de arte moderna – à escala, naturalmente, da nossa lucidez. Onde o expressivo funda e é fundado pelo significativo, como, v.g., os contrastes de valores; e enfim a composição definida e fechada fosse um momento de uma abertura sempre necessariamente maior. Claro, que uma tal obra de arte em os seus antepassados. E [.] em primeiro lugar, toda a arte anterior é seu antepassado, como

^t “Les Rites” é o subtítulo do segundo volume do livro “Le Rhythmes” é o subtítulo do primeiro volume.

^u Em geometria uma assíntota é uma recta que faz tangente no infinito com uma curva. O uso desta palavra como metáfora é bastante expressivo neste texto.

realização parcial. Mas há obras e autores prescientes do moderno. (Revisão geral do barroco. Referência ao anti-classicismo – Isarlo[?] – , à obra de “inquietação”: os monstros, o exótico, etc.).

¹ Cartão manuscrito a caneta de feltro a letras grandes. Neste título o “g” está minúsculo. Parece evidente que o estudo intitulado e inacabado “Teoria Geral da Forma” teria a citação de Almada como epígrafe. Está na Caixa 6, dossier 1.1.3.

² No espólio este aparece primeiro que a variante, que serviu de base à escolha dos originais editados neste conjunto de textos. A variante usada aparenta ser mais “madura” que esta. Além de ter mais relação com os títulos dos textos avulso. No entanto não há uma correspondência completa entre os índices e os textos que estão no dossier 13, caixa 6, do espólio.

³ Acrescento a esferográfica.

⁴ Acrescento a caneta de feltro.

⁵ Acrescento a caneta de feltro.

⁶ Acrescento a esferográfica. No outro índice também está acrescentado a esferográfica a mesma palavra “Topologia”. O que indica que E.S. acrescentou este item ao seu projecto de livro posteriormente.

⁷ No orig. a frase não está quebrada como está aqui mas sim “Observações sobre uma fenomenologia / da matéria e do material/ na obra do escultor”. Optámos por esta espacialização porque entendemos que o autor apenas quis destacar um subtítulo e que as quebras na frase deste subtítulo não têm significado semiótico ou expressivo particular.

⁸ Nota do Autor: “Dupont, 45”; A citação no orig. não está entre aspas. Aqui ficamos a saber que E.S. cita uma edição francesa.

⁹ A palavra está em francês e não em inglês; o itálico é nosso, pode talvez traduzir-se por “ambiente envolvente”, é uma palavra-conceito tipicamente usada em contextos behavioristas (que são sempre neo-pavlovianos) e também darwinistas. Sendo usada, noutra acepção, nas artes plásticas, como um tipo de arte, aquele que, mas do que uma instalação, cria um ambiente (alterando o espaço visualmente, olfativamente, sonoramente, etc).

¹⁰ No orig. está um ponto final, parece-nos que será uma vírgula a pontuação exacta.

¹¹ Aqui E.S. omite as aspas, mas, pela lógica do texto será sempre de colocar aspas em “culto” e “popular”, como sentidos não denotativos destes adjectivos mas sim sentidos figurados. Além de ser este binómio de palavras que está sempre no cerne da questão.

¹² No orig. está “na escultura culta da arte tribal”, julgamos que E.S. se enganou ao dactilografar este texto e tenha escrito “cultu”, em vez de “popular”. Esperemos não estar, ingenuamente, a cometer um atentado contra o sentido e profundidade do texto. Usámos popular entre aspas porque E.S. dá sentido figurado à palavra.

¹³ Esta nota do Autor: “(v. Ernesto Veiga de Oliveira, *Arte Africana*, Lisboa 1968)”. O que data este texto pertencente à Teoria Geral da Forma como, definitivamente, posterior à data deste livro. Aqui o sublinhado é usado com valor de itálico.

¹⁴ Vírgula retirada.

¹⁵ Vírgula retirada.

¹⁶ Aqui fez-se uma pequena correcção que repõe sentido à frase. No orig. está “(...) quer se trate propriamente de “uma forma”, ou de uma forma (fonema) num sintagma qualquer, (...)”. Se fizessemos uma transcrição literal ficaria “(...) quer se trate propriamente de “uma forma”, (ou fonema) ou de uma forma num sintagma qualquer.” Neste caso particular recuperámos informação de uma rasura para reconstruir o sentido da frase.

¹⁷ No orig: “Formas”, retirou-se a maiúscula.

¹⁸ “Zigzag”, palavra de origem francesa usámos a forma “ziguezague”.

¹⁹ “Topologia” está acrescentado a caneta esferográfica.

²⁰ Colocámos aqui uma mudança de linha. Não está no dactiloscrito a mudança de linha mas, usámos como critério a semelhança “Outro exemplo: / a raposa / para o camponês (...)”.

²¹ Estas três linhas têm uma espacialização idêntica à aqui produzida, optou-se por não pôr maiúsculas (que não estão no original) porque são uma enumeração de conceitos que ganham significado semiótico com a própria espacialização. Assim estas três linhas não são frases mas sim uma lista. Este tipo de procedimentos (listas, esquemas, etc.) é muito comum no espólio e na escrita do autor.

²² No orig. está “Romance”. Mas como “romance” aqui funciona como um nome (substantivo) comum, optámos por esta segunda forma.

²³ Nota do autor na mesma linha uns espaço à frente: “(v. Kérynyi, ob. cit. p.167)”. Não identificamos qual é a obra citada por isso suprimimos essa informação e a da página.

²⁴ A frase não acaba neste ponto mas continua com vírgula: “(...) fugidia e ameaçadora, v. dupont, esquema do animado.”.

²⁵ Este título é inferido tanto do Índice como do conteúdo do texto que se segue. Este texto corresponde às páginas 56 a 62 do dossier 13, da caixa 6. No canto superior direito há uma numeração a esferográfica que vai de “1” a “7” (supõe-se

^v Conjectural, no orig está “Isalo” e entre o “a” e o “l” há um rabisco a lápis que parece, mas pode não ser um “r”. Poderá ser Georges Isarlo, autor de ascendência iraniana naturalizou-se francês. Publicou, entre outras obras, “Caravage et le caravagisme européen” (1900) e “Le Peinture en France au XVII siècle” (1960). Em 1952 propôs que a Mona Lisa fosse um homem travestido.

do punho de E.S.). Há uma marca sistemática a grafite (uma numeração “(1)”, “(2)”, ...), neste texto, que aparece sempre a acompanhar um rasurado a lápis. Este rasurado é a tracejado oblíquo sempre (e só sempre) quando aparecem indicações bibliográficas. Exemplo: Rasurado a lápis uma nota bibliográfica “(“Les Peintres Cubistes, Paris, 1922, p.9)”. No lado esquerdo ao lado “(1)” também a grafite. Podemos concluir que este rasurado não é um rasurado propriamente dito, de quem quer apagar uma inscrição do texto mas sim de quem, numa próxima etapa da produção do mesmo, irá colocar as notas de chamada de rodapé no texto e colocar em rodapé as notas. Mantivemos assim as notas como notas do autor indicando a numeração dada pelo mesmo. Por outro lado, se dúvidas houvessem na ordenação do texto, as marcas das chamadas das notas de rodapé balizam o texto dando-lhe uma ordem inequívoca.

²⁶ No lado esquerdo ao lado “(1)”.

²⁷ Acrescento a esferográfica “na generalidade”.

²⁸ Actualizou-se o arcaísmo “quási”, empregue pelo autor.

²⁹ “teria exclamado” está a grafite, na margem esquerda, com uma barra oblíqua “/” como chamada para a inserção.

³⁰ E.S. rasurou “exclamou” um dia Miguel Ângelo” e acrescentou “ao esculpir (...)”.

³¹ No orig. “Dupont” rasurado fortemente a grafite, com “Gilbert Duran” na margem esquerda. (“Structures anthropologiques de l’imaginaire, Paris, 1963, p.46”).

³² Chamada de Nota do Autor “(3).” à esquerda a lado, aparece um “.” que não aparece nas outras notas, claramente a mostrar (a si mesmo) que a nota está por preencher.

³³ No orig: “matéria” escrito por cima a esferográfica “pedra”.

³⁴ As aspas estão acrescentadas a grafite.

³⁵ Palavra francesa significando “aproximação”.

³⁶ No lado esquerdo ao lado “(4)” Nota do Autor: “([Bachelard], La terre et les rêveries de la volonté, Paris, 1948, p.68)”.

³⁷ No orig: “; e estuda”; mas como a parte anterior está rasurada (a nota de rodapé, com barras oblíquas a grafite), e antes há um ponto em “(...) de um objecto duro” “portanto começamos uma nova frase no texto neste “E”.

³⁸ Aqui há uma Nota do Autor: “(Dufrenne, ob. cit. , pp. 53,70)”, no entanto não é acompanhada, como as outras, por uma chamada de nota que seria “(3)” a grafite do lado esquerdo como as anteriores deste texto.

³⁹ Nota do Autor: “(Dupont, ob. cit., 45)”, ao lado esquerdo na margem “(6)”.

⁴⁰ O sublinhado está a lápis, há uma nota de chamada ao lado esquerdo na margem “(7)”, a indicação da nota bibliográfica está omissa.

⁴¹ Esta frase está rasurada e emendada, tendo ficado a sua sintaxe incongruente.

⁴² Na margem esquerda, a lápis encontra-se a inscrição “, percorrido a que chamamos percurso trajecto antropológico.”. O Autor inseri-la-ia no texto mas, neste parágrafo, as rasuras são algumas e é-nos difícil inseri-la sem ser de uma maneira gratuita. Também não a conseguimos inserir por uma análise semântica.

⁴³ No orig: “que interesse”, alterou-se para haver concordância gramatical.

⁴⁴ Acrescento a grafite, na margem esquerda da folha, substitui a expressão rasurada “~~que o é também da sua matéria~~”.

⁴⁵ Nota do autor: “(v. Dupont, ob. cit. cap.II, livro III)” com indicação de “#” ao lado, que indica que é o número da nota

que se segue. Como não sabemos qual é a obra citada, nem sequer quem será o autor Dupont, suprimimos a informação relativa às partes e capítulos do livro (não) referenciado por E.S.

⁴⁶ No orig. na margem à esquerda mas com indicação de inserção “#”, provavelmente E.S. iria colocar aqui uma nota ou uma citação.

⁴⁷ Desta para a próxima linha há, no orig., uma mudança de página. No entanto julgamos que não devemos colocar dois espaços, porque há um seguimento temático no texto.

⁴⁸ Esta vírgula foi rasurada pelo autor. Mantivemo-la porque é necessária à frase.

⁴⁹ E.S. usa “de tempo”, mas parece-nos que temos de adicionar o artigo “o” à preposição “de” porque se refere às qualidades ontológicas do tempo e não a um espaço de tempo. O tempo enquanto categoria existencial e não o tempo enquanto medida cronológica.

⁵⁰ Esta frase é manuscrita a grafite à distância de uma linha da frase lapidar com que termina esta secção. Não sabemos se 1) a nota é para lembrar ao autor para falar do caso Beuys (desenvolvendo o texto) 2) se é para pôr ali no fim uma referência em texto do caso Beuys ou se 3) algures neste texto é para pôr uma nota ou referência ao caso Beuys.

⁵¹ Título todo em maiúsculas no orig.

⁵² Há aqui uma linha “(1ª leit. de Ferdinand de Saussure, “Cours de Linguistique Générale”)(Payop, Paris, 5ª ed. 1955)” poderá para ser uma nota de rodapé ou mesmo uma citação para introduzir antes do texto mas não nos parece que se coaduna com o resto do texto onde aparece (da maneira como está, quase em citação bibliográfica).

⁵³ Nota do autor: “Ph. de la perception” p. 209”.

⁵⁴ Nota do autor: “(Dufrenne, op. cit. ps. 53,70)”. Não sabemos qual a obra citada por isso suprimimos a informação das páginas.

⁵⁵ Símbolo inscrito “(*)” repetido em rodapé com a continuação da frase manuscrita a lápis.

⁵⁶ Acrescentado a grafite incluindo o parêntesis.

⁵⁷ “de um saber” acrescentado a lápis.

⁵⁸ No orig muito emendado à máquina com sobreposição de letras nas três últimas letras da palavra. Consegue-se ler “meutal”, como o u é visualmente parecido com um m concluímos por “mental” que faz pleno sentido na frase.

⁵⁹ Nota do Autor: “R. Jakobson, cit por Lefevre, “Le langage...” p.100”.

⁶⁰ Rebelo Gonçalves, (p.868, do seu Vocabulário da Língua Portuguesa, de 1966), estabelece “regime”/”regimes” como forma preferível a “régimen”, esta última tem o plural “régimens”, sendo que no Brasil há a variante para este plural (de “régimen”): “regimens”. Em rigor o que está no texto de E.S. é esta variante, no entanto, e pela explicação anterior modificámos a palavra.

⁶¹ Incongruência sintáctica do autor. “Que os significantes auditivos são têm exclusivamente carácter linear” tirou-se o verbo “são”.

⁶² Acrescento a lápis “ou mística”.

⁶³ Nota do autor “(GB “L’Erotisme”,p.17 e sg. e esp, 22)”.

⁶⁴ Abreviatura “ref.”.

⁶⁵ A página muda neste ponto, fizemos uma linha de espaço sem a certeza absoluta se o texto continuaria ou não compacto (qualquer das soluções pôr ou não pôr espaço, é arbitrária).

⁶⁶ Palavra muito emendada mas reconhecível.

⁶⁷ O conector “mas...” está a grafite.

⁶⁸ No orig: “1º”, optámos sempre por pôr numerais e abreviaturas por extenso. Na ocorrência seguinte E.S. grafa por extenso “segundo”.

⁶⁹ Repete-se a palavra “seria”. Foi retirada a segunda ocorrência.

⁷⁰ No orig. está “quer que” em vez da ordem correcta que será “que quer”.

⁷¹ Acrescento a lápis “c/ a sua história”.

11. Conclusão

No fim desta pequena jornada estamos em crer ter prestado um bom serviço ao importante autor Ernesto de Sousa. Os textos aí estão, e esperamos ter contribuído, por um lado, para o aparecimento de mais dois textos do autor (esperando não os ter desvirtuado) e para que este seja mais uma etapa no estudos e valorização desta importante figura da cultura portuguesa do século XX. E o espólio lá ficou, com muitos mais textos de grande interesse à espera de serem editados e trazidos para o público interessado na sua no seu estudo e/ou na sua leitura.

Estes textos serão oferecidos a Isabel Alves, na versão aqui apresentada e numa versão vulgata, sem notas textuais e contextuais.

12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, *Crítica Textual e Edições Críticas*, CLP, Coimbra, 2006.
- AAVV, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Verbo, Lisboa, 1968.
- AAVV, *Ernesto de Sousa: revolution my body*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.
- AAVV, *História da Arte*, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, vol. 9.
- AAVV, *História da arte em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, vol. 10.
- BERGSTRÖM, Magnus e REIS, Neves, *Prontuário Ortográfico e guia da língua portuguesa*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, [195-].
- BLECUA, Alberto, *Manual de Crítica Textual*, Castália, Madrid, 1983.
- BERARDINELLI, Cleonice e CASTRO, Ivo, *Defesa da Edição Crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, 1993.
- CASTRO, Ivo, *Editar Pessoa*, INCM, Lisboa, 1990.
- CASTRO, Ivo e LEIRIA, Isabel, *A Demanda da Ortografia Portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1987.
- CASTRO, Ivo e RAMOS, Ana Maria, *Estratégia e Tática da Transcrição*, FCG, Paris, 1986 [Separata do volume *Critique Textuelle Portugaise*].
- CHIPP, Herschel [organização e prefácio] et al, *Teorias da arte moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- DIAS, José Alves Dias, *Iniciação à Bibliofilia*, Pró-Associação Portuguesa dos Alfarrabistas, 1994.
- DUARTE, Luiz Fagundes et al, *As mãos da escrita: 25 anos do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: BNP, 2007.
- GOMES, Francisco Alves, *O Acordo Ortográfico*, Porto Editora, 2008.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 6ª edição, 1990.
- MCGANN, Jerome J., *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992.
- NOGUEIRA, Isabel, *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Vega, 2007.
- PERUGI, Maurizio e SPAGGIARI, Barbara, Lucerna, *Fundamentos de Crítica Textual*, Rio de Janeiro, 2004.
- SANTOS, Mariana Pinto dos, *Vanguarda & Outras Loas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- Secretaria de Estado da Cultura, *Itinerários Ernesto de Sousa*, Lisboa, SEC, 1987.
- SOUSA, Ernesto de, *Arte popular e arte ingênua*, Lisboa: Associação Portuguesa para o Progresso, 1970.
- SOUSA, Ernesto de, *Para o estudo da escultura portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1973.
- SOUSA, Ernesto de, *Re Começar, Almada em Madrid*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Novembro de 1983.

SOUSA, Ernesto, *Ser moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998 [Organização e Apresentação de Isabel Alves com Posfácio de José Miranda Justo].

SOUSA Ernesto de [organização do catálogo], *Wolf Vostell de 1958 a 1979: envolvimento, pintura, happening, desenho, vídeo, gravura, múltiplo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SPINA, Segismundo, “Introdução à Edótica”, Cultrix, São Paulo, 1977.

URSULA, Meyer, *Conceptual Art*, E. P. Dutton, New York : 1972.

Sítios Electrónicos:

www.ciberduvidas.sapo.pt em 12/12/2008, 21/01/2009, 03/01/2009.

www.dictionaryofarthistorians.com, em 04/11/2008, 21/01/2009, 28/01/2009.

www.ernestodesousa.com (consultado entre Outubro de 2008 e Fevereiro 2009).

Sobre o movimento Fluxus: www.fluxus.org, em 28/11/2008, 06/01/2009.

Sobre Henri Lefevre: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/175>, em 15/02/2009.

Sobre Joseph Beuys: www.walkerart.org/archive/4/9C43FDAD069C47F36167.htm, em 20/12/2008.

Sobre Vostell e Malpartida de Cáceres: www.museovostell.com, em 23/01/2009.

Índice Onomástico:

- ALMADA: 2, 4, 36.
ALVES, Isabel: 5, 10, 11, 58.
APOLLINAIRE, Guillaume: 44, 48.
ARAÚJO António: 49.
ARISTÓTELES: 27, 28.
ARNHEIM, Rudolf: 42.
BACHELARD, Gaston: 40, 45.
BAZIN, René: 2.
PERUGI, Maurizio: 19.
BATAILLE, Georges: 53.
BALTRUŠAITIS, Jurgis: 17, 42, 43.
BEUYES, Joseph: 3, 10, 47, 60.
BLECUA, Alberto: 1.
BRECHT, Bertoldt: 46, 50.
CESARINY, Mário: 2.
CLARK, Keneth: 53.
CASTRO, Ivo: 4, 13.
CASTRO, Machado de: 41.
DIDEROT, Denis: 28.
DUFRENNE, Mikel: 45, 50, 56.
DUARTE, Luiz Fagundes: 13.
DUPONT (?): 39, 43, 45, 47, 55.
DURAND, Gilbert: 40, 47.
ELIADE, Mircea: 10, 53.
ENGELS, Frederich: 17, 26.
FILLIOU, Robert: 2.
FLORISONNE (?): 34.
FRANKLIN: 17, 41, 42, 45, 50.
GHYKA, Ghyka: 53.
GIDE, André: 30.
HEGEL, Georg: 21, 24, 25, 27, 28.
HELDER, Herberto: 2.
HUSSERL, Edmund: 42.
ISARLO (?): 55.
JACOBSON, Roman: 46, 50.
KANT, Imanuel: 17, 21, 24, 28.
KERÉNYI (Carl, Karl): 43.
LEFEBVRE, Henri: 50.
LÉVI-STRAUSS: 41.
LOPES GRACA, Fernando: 2.
LUTERO: 16.
MARX, Karl: 9, 17, 21, 22, 27.
MAUSS, Marcel: 39, 45.
MERLAU-PONTY, Maurice: 50.
MIGUEL ÂNGELO: 16, 17, 44-46,
50. MOORE, Henry: 53.
MORUS, Thomas: 16.
MUNARI, Bruno: 2.

Eliminado: ¶

MOZART, Wolfgang Amadeus: 30.	SARTRE, Jean-Paul: 30, 46, 50, 51.
NEGREIROS, Almada, vide	SAUSSURRE, Ferdinand: 56
ALMADA.	SAVIOTTI, Gino: 30.
NIETZSCHE, Frederich: 16.	SOLNADO, Raul: 2.
OLIVEIRA, Ernesto Veiga: 41.	SPAGGIARI, Barbara: 19.
PAOLOZZI, Eduardo: 44.	SPINA, Segismundo: 18, 32.
PERUGI, Maurizio, 19.	TOLSTOI, Lev: 16.
PROMETEU: 26	TRIGO, Pires: 49.
PAVLOV, Ivan Petrovitch: 46.	TRUFFAUT, François: 2
PEVZNER, Antoine: 44.	VIEIRA, Jacinto: 4
PIAGET, Jean: 39, 46.	VITRÚVIO: 53, 54.
RESNAIS. Alain: 2.	VOSTELL, Wolf: 2.
SANTOS, Mariana Pintos dos: 14.	YVOIRE, Jean: 2.

B) Figuras (digitalizações de páginas do espólio)

Fig. 1 Cartão com epígrafe referente à monografia “Teoria Geral da Forma”
(D6, caixa 6, página 1)

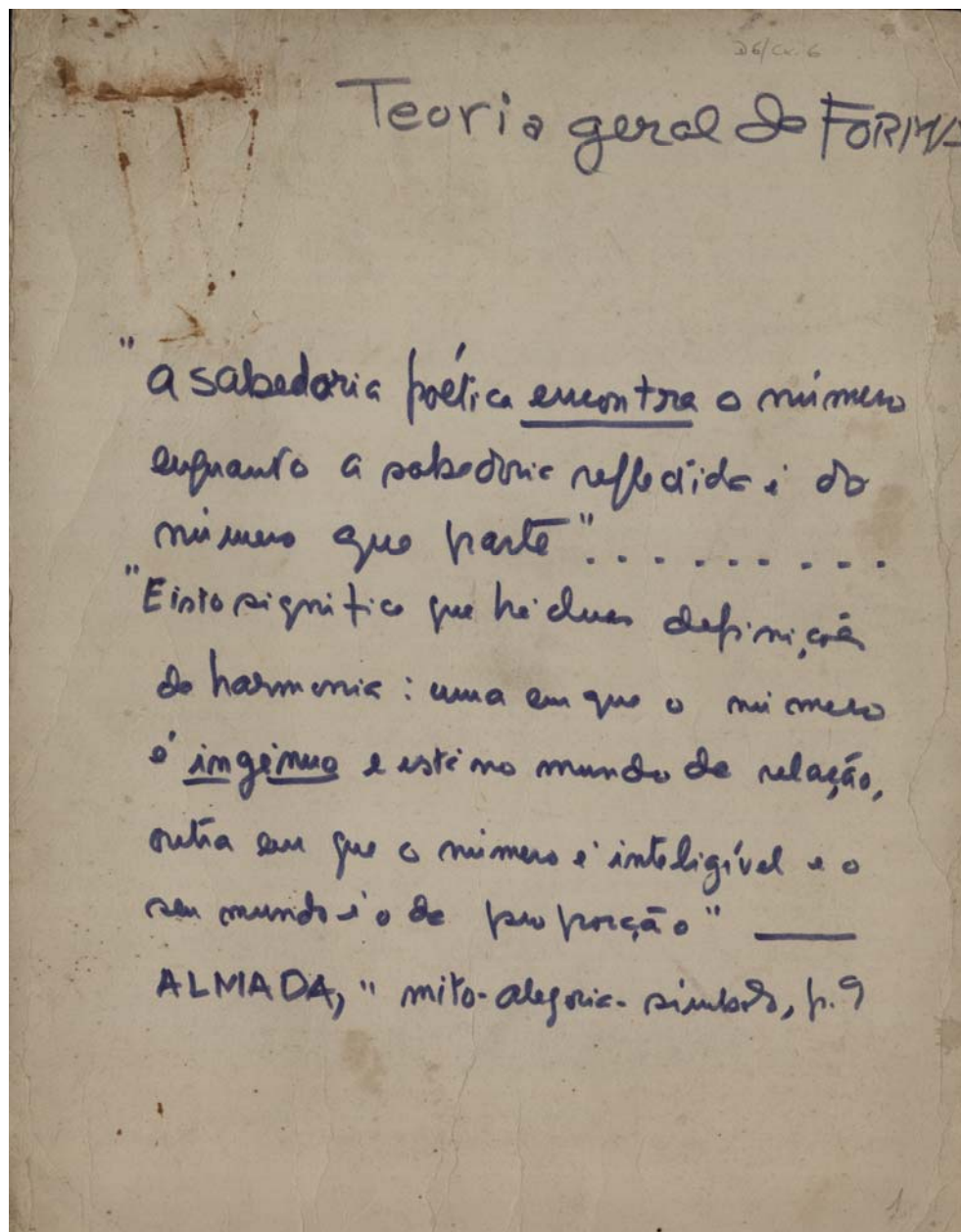


Fig. 2. Variante do Índice
(D6, Cx6, página 2)

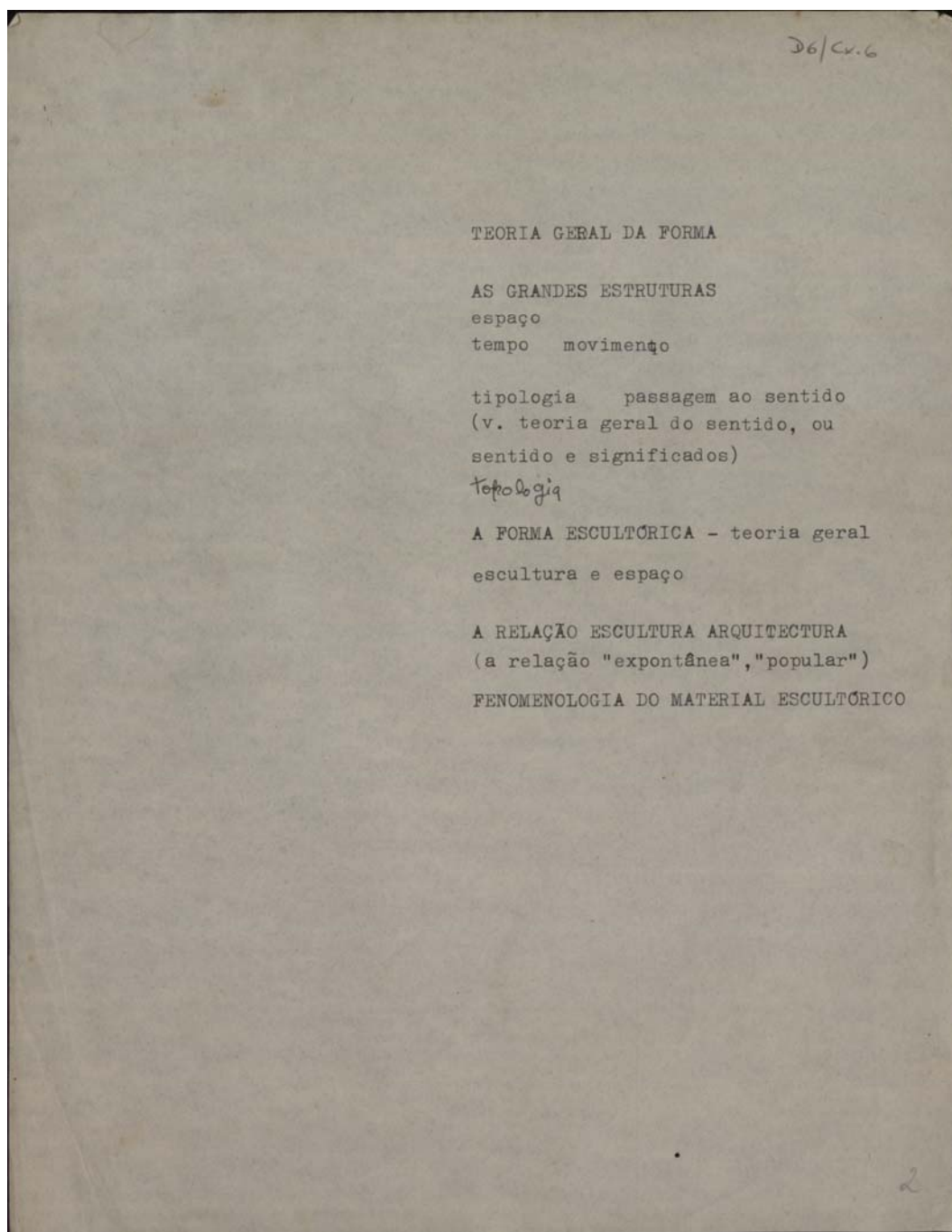


Fig. 3 Página com indicações bibliográficas
(D6, Cx6, p.3)

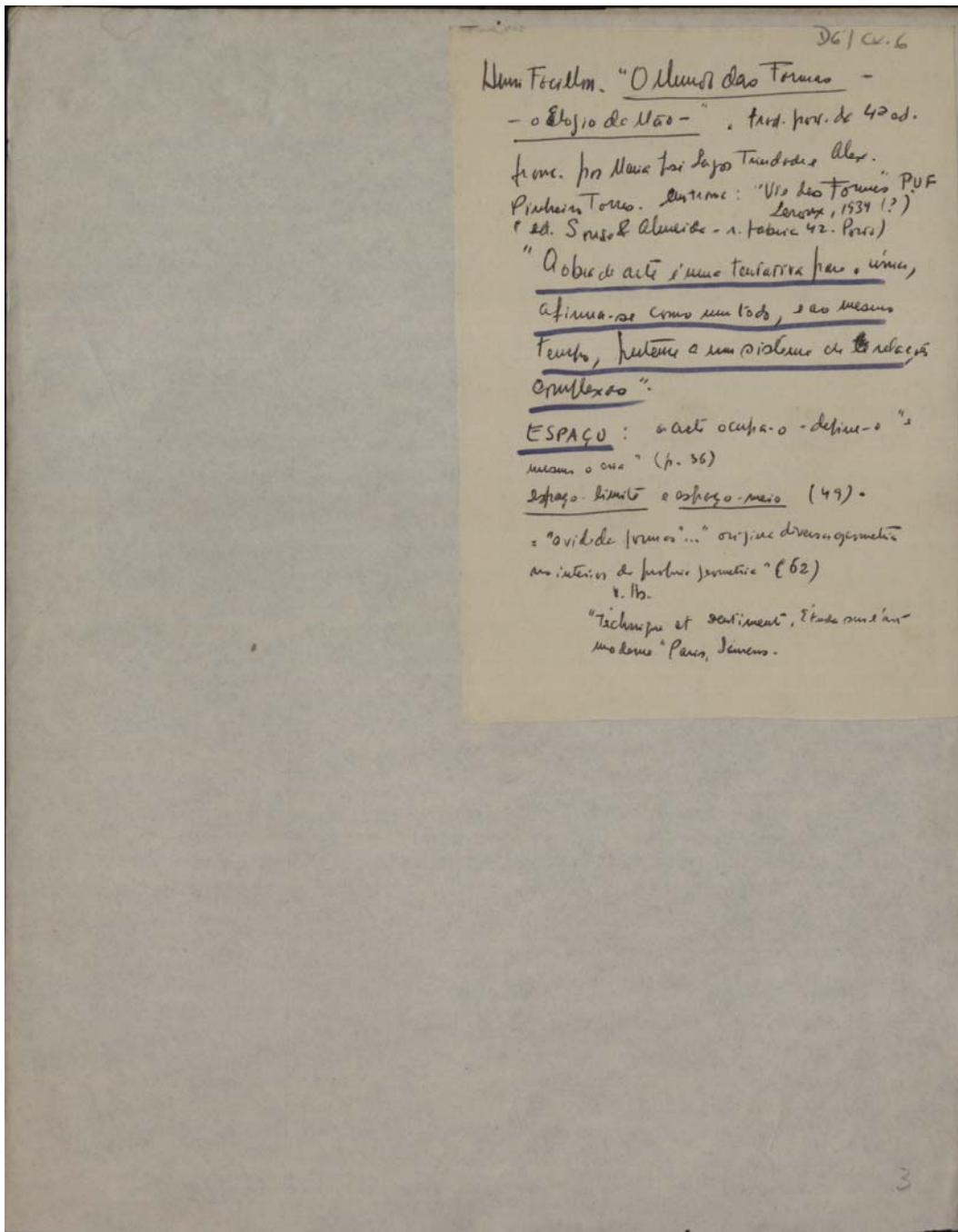
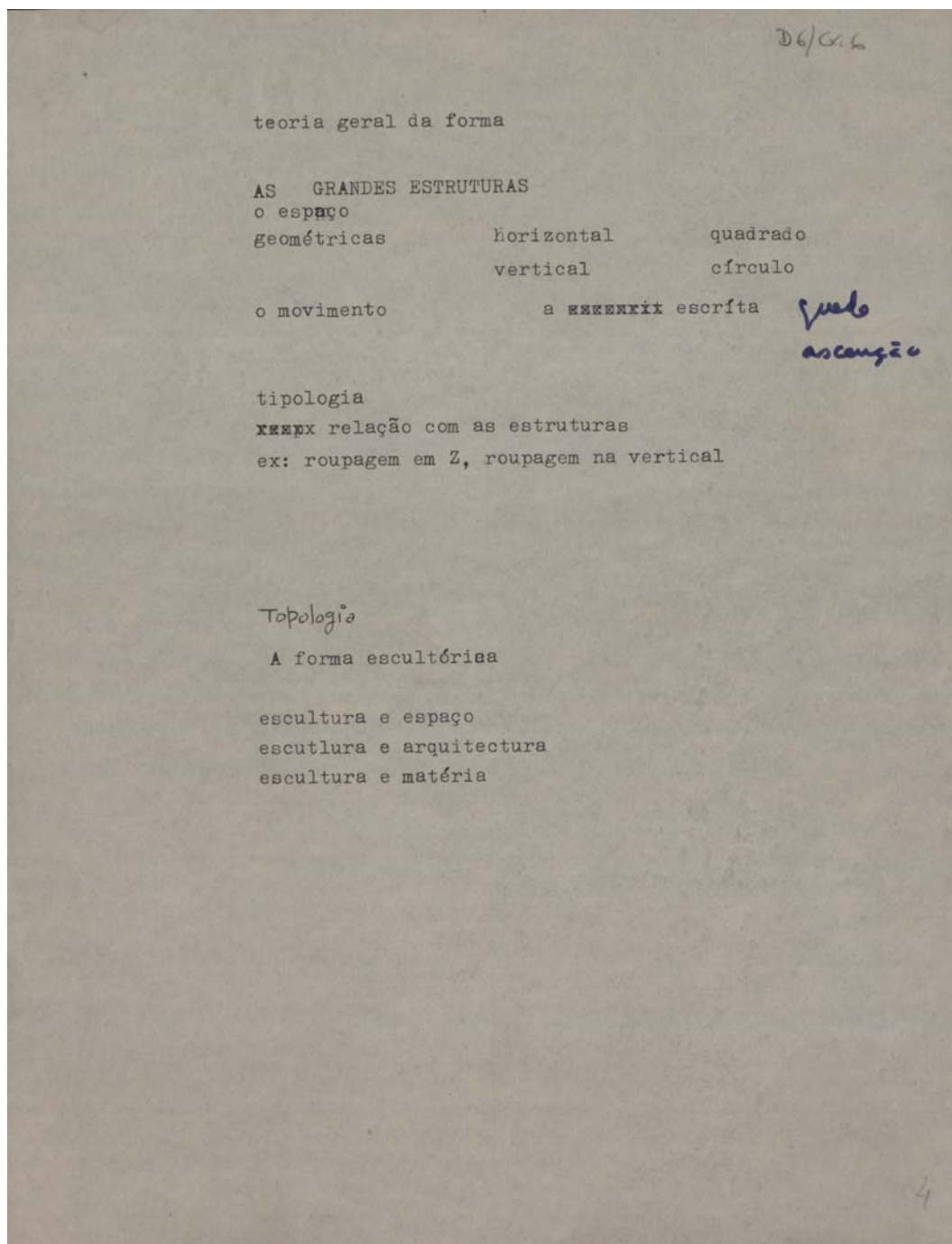


fig. 4 Variante do Índice
(D6, Cx6, p.4)



(D6, Cx6, p.5)

fig. 6: Página com Indicações Bibliográficas que são citadas no texto
(D6, CX6, p.10)

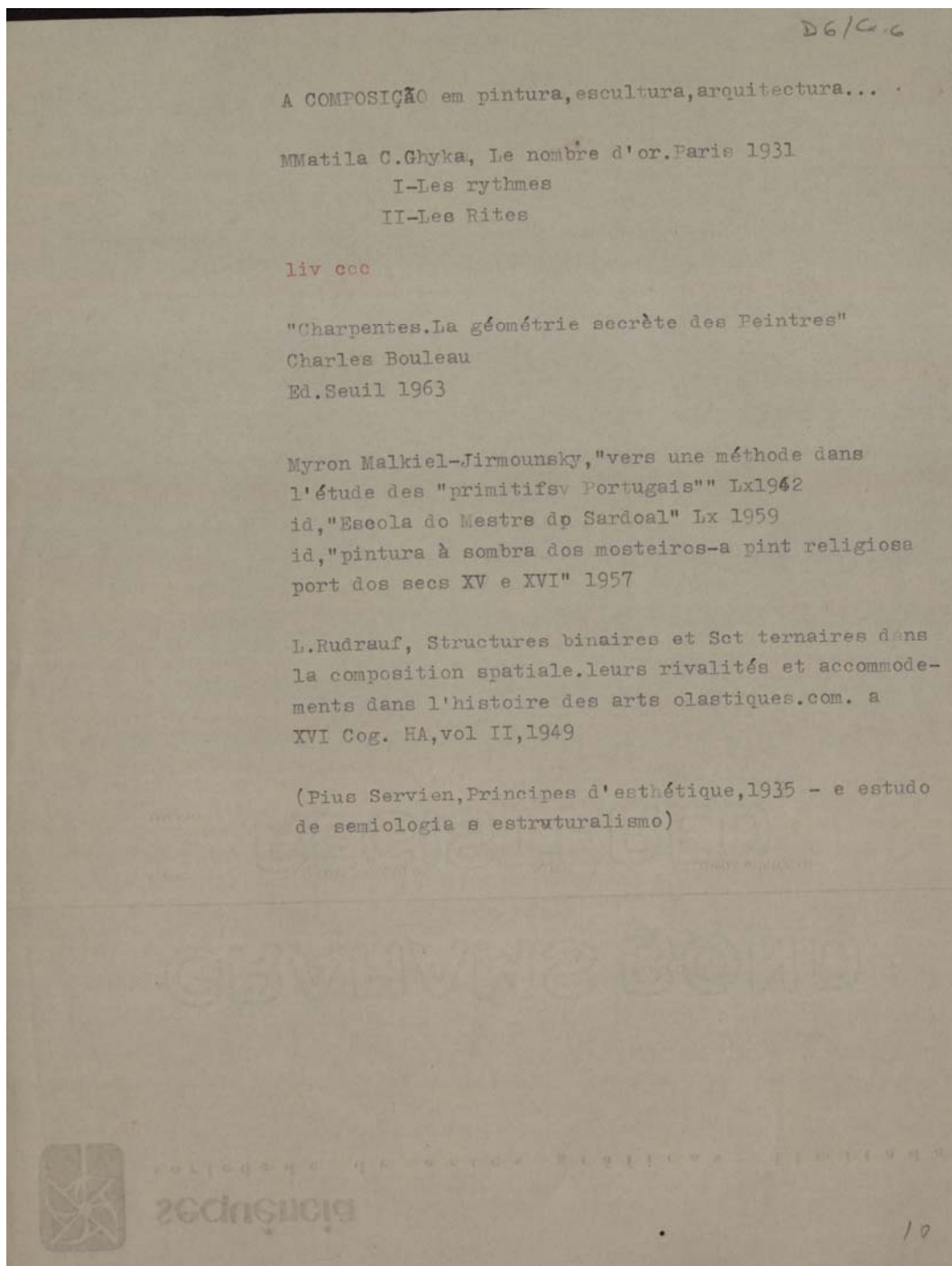


Fig. 7: Página com rasurados e emendas
(D6, Cx6, p.16)

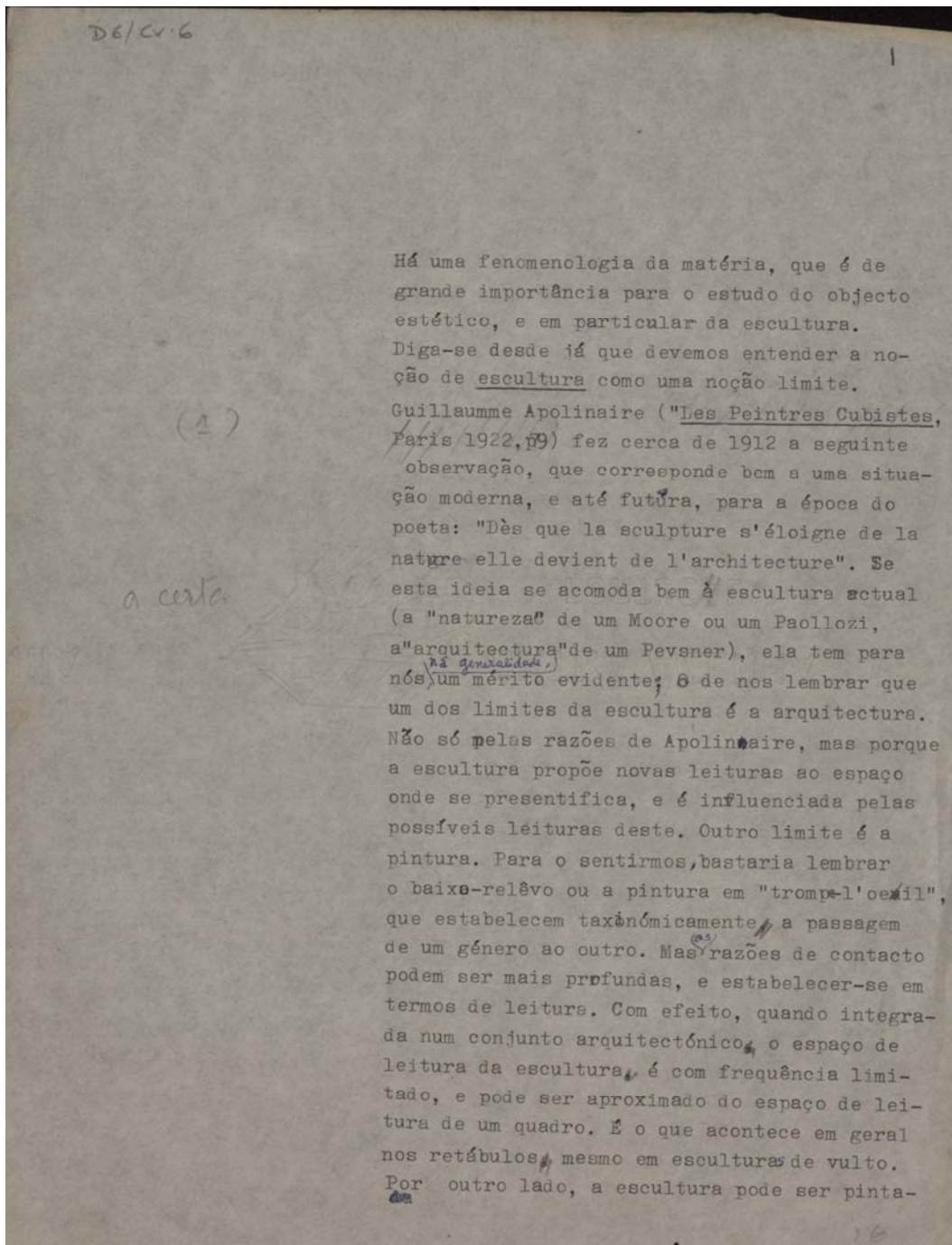


Fig. 8 Página com notas de chamada
(D6, Cx6, p.57)

